

Los espacios de la mujer en *Una habitación propia* de Virginia Woolf

Relación con la vivienda de principios del siglo XX:

Orchards de E.L.Lutyens y Tempe à Pailla de E. Gray

Los espacios de la mujer en *Una habitación propia* de Virginia Woolf

Relación con la vivienda de principios del siglo XX:

Orchards de E.L.Lutyens y Tempe à Pailla de E. Gray



Autora: Carmen Márquez Troya

Trabajo de Fin de Grado. Junio 2019

Tutora: Carmen Guerra de Hoyos

Tribunal de TFG: grupo E

Grado en Fundamentos de Arquitectura. ETSAS

resumen

Con este trabajo pretendemos poner en un contexto real lo que Virginia Woolf escribe desde su imaginación, pero también desde su experiencia. Reflexiona sobre la literatura escrita por mujeres y hombres y en estos planteamientos la arquitectura juega un papel importante. Lo que hace es comparar la novela escrita por hombres y la escrita por mujeres en relación con los espacios que han estado disponibles para una y para otro, justificando que la diferencia entre ambos perjudica a la escritura.

De esta manera en las reflexiones de la escritora se reflejan los modos de vida de la época y los espacios ligados a ellos. Woolf denuncia las carencias del espacio para la mujer en la vivienda y las restricciones en el espacio público. Tratamos de vincular estas declaraciones con asuntos que atañan a la arquitectura. Una vez detectados en el ensayo de Woolf esos temas, hemos querido reflejar las evidencias espaciales en casas concretas. Dado que el ensayo es de 1928-29, una época en la que coexistían en Inglaterra tanto tendencias arquitectónicas tradicionales como tendencias hacia la vanguardia racionalista, los casos de estudio responden a esas dos corrientes distintas. Uno es la casa Orchards de Edwin Lutyens y otro es la casa Tempe à Pailla de Eileen Gray.

palabras clave

habitar, espacio propio, casa, proyecto doméstico, espacio exterior, privacidad, identidad, género

índice	pág.
1. introducción	
1.1. antecedentes	8
1.2. estado de la cuestión	8
1.3. objetivos generales y específicos	10
1.4. metodología	11
2. marco teórico: Virginia Woolf y sus espacios	
2.1. breve biografía	13
2.2. casa en el 22 de Hyde Park Gate	14
2.3. casa Talland	15
2.4. casas en Bloomsbury	16
2.5. casa Monks	17
3.6. conclusiones	19
3. viaje por el ensayo	19
3.1. el cielo abierto	20
3.2. habitar, pensar, crear	21
3.3. la arquitectura imaginada	23
3.4. la exclusión	24
3.5. lo que guarda la vivienda	26
3.6. la experiencia doméstica	28
3.7. la sala de estar	30
3.8. la ciudad, el campo	32
3.9. más pasajes que abordan los temas	
3.9.1. la sala de estar	36
3.9.2. el campo	37
3.9.3. la ciudad	38
4. caso de estudio I. Edwin Landseer Lutyens: Casa Orchards en Surrey, Inglaterra (1899-1902)	
4.1. introducción	39
4.2. análisis	40
5. caso de estudio II. Eileen Gray: Casa Tempe à Pailla en Castellar, Francia (1932-34)	
5.1. introducción	53
5.2. análisis	54
6. conclusiones	69
7. bibliografía y fuentes	72

1. introducción

1.1. antecedentes

La reiterada mención a *Una habitación propia* en lecturas sobre arquitectura despertó mi interés en lo que yo creía que era una novela. Una vez reconocí esta obra de Virginia Woolf me interesó leerla porque me parecía que debía estar muy ligada a la arquitectura y porque, por su éxito y reconocimiento, pensé que era una lectura conveniente y valiosa.

Entendí que era un ensayo, que fue expuesto en principio a modo de conferencia en colegios universitarios femeninos de la Universidad de Cambridge en 1928 en respuesta a un reto que se le planteó: las mujeres y la novela¹, y que ahora se reconoce como un texto feminista. De hecho, ya en su primera traducción al español en Latinoamérica se presentó como un manifiesto feminista. También me percaté de que el ensayo ha sido posteriormente estudiado desde disciplinas lingüísticas mayormente, desde la medicina, la politología, la sociología, pero no desde la arquitectura. Existen numerosas alusiones al mismo, a veces sólo se quedan en el título y otras van más allá, pero no encontré un análisis de su contenido espacial en el ámbito de la arquitectura.

Lo leí un tiempo después de querer hacerlo y cuando lo hice tenía intenciones de detectar la arquitectura que mostraba o escondía. Tras varias lecturas fui entendiendo que había varias interpretaciones posibles y que aparecían descripciones espaciales de distinto tipo, arquitecturas más evidentes y menos, relaciones espaciales más visibles o menos.

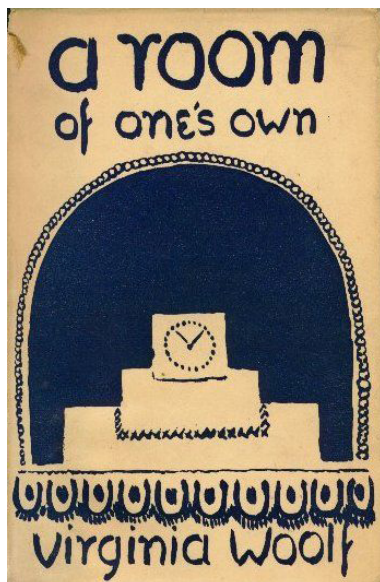
1.2. estado de la cuestión

Ya en 1865, Rosalía de Castro pronunció un manifiesto como escritora. Lo hizo al modo epistolar, en una carta ficticia de *Nicanora* a *Eduarda*, en la que la primera le recomienda a la segunda que no publique ningún escrito propio, pues “todos escriben y de todo”. (CASTRO; 1996; 493). De esta manera expone la idea de que, se tome la actitud que se tome en sociedad, se es juzgada como escritora o como mujer culta. “Pero no creas que para aquí el mal, pues una poetisa o escritora no puede vivir humanamente en paz sobre la tierra, puesto que además de las agitaciones de



[figura 1] retrato de Rosalía de Castro

¹ Este “reto” es una respuesta a una reseña del libro de Mr. Bennett *Our Women* o *Nuestras mujeres*, en la que se confirma la inferioridad intelectual de la mujer a la hora de escribir. Woolf comenzó a argumentar en su contra nueve años antes de publicar el ensayo.



[figura 2] portada de la primera edición de *A Room of One's Own*



[figura 3] portada de *Un cuarto propio*, edición traducida por Borges

su espíritu, tiene las que levantan en torno de ella cuantos la rodean” (DE CASTRO; 1996; 495). Este texto precede el ensayo de Woolf, tratando el tema desde un punto de vista más meramente sociológico, pero también presentando los problemas a los que se ve expuesta la mujer que quiere escribir en aquella época.

La primera traducción al castellano de *A Room for One's Own* la hizo Jorge Luis Borges. Este ensayo escrito de manera cercana pero ciertamente objetiva por Woolf y que se ha interpretado como una declaración de derechos de la mujer, recibe tanto halagos como reproches en su primera traducción. Hay quien dice que es una gran traducción y que Borges le aporta un tono afectivo y personal que le favorece (WILLSON; 2001). Además, es digno de remarcar que es la primera traducción y está hecha desde Argentina y sólo unos años después de su publicación, en 1936. Respecto a las publicaciones por parte de Victoria Ocampo de las traducciones de Borges, “su publicación de *Un cuarto Propio* y *Tres guineas* supusieron importantes contribuciones al diálogo feminista liberal en un momento en el que la mayoría de mujeres latinoamericanas no tenían sufragio ni plenos derechos de propiedad” (LEONE; 2009; 1), T.P². Por otro lado ha venido recibiendo críticas negativas como la de ser una traducción que tiende a neutralizar la distinción entre los sexos que Virginia trataba de reflejar y por restarle presencia a la figura femenina de la primera persona que narra, lo cual reduce el peso feminista del texto. Esta crítica también la ha recibido pero en mayor medida la traducción de Borges de *Orlando* en 1937. En la biografía de Virginia Woolf escrita por Irene Chikiar Bauer, ésta escribe haciendo referencia a *Un cuarto propio*: En este libro se ha destacado una “subversión del lenguaje feminista” por parte de Borges, por ejemplo, cada vez que aparece la palabra *mind*, si se refiere a una mujer, se traduce como *espíritu*, pero, si se refiere a un hombre, se traduce como *inteligencia* (BELLVER; 2016; 38). De cualquier forma, fue durante muchos años la única traducción al castellano disponible y hoy en día se sigue leyendo a pesar de haber otras tres hechas en España: la que trabajamos nosotras de 1967 por Laura Pujol, otra con el Cuarto en lugar de la Habitación de 2003 y la última de Catalina Martínez Muñoz, *Una Habitación propia* de 2012.

² T.P.: traducción propia.

³ Traducciones propias de los títulos *A mind of one's own* y *A life of one's own*.

Por otro lado, el tema del espacio propio ha invadido otros títulos de obras que pueden tener temas en común con el ensayo que nos trae aquí. Con frecuencia a escritos de distintas disciplinas se les denomina de igual modo, incluyen en su título el ensayo, o

juegan con el mismo: *Una mente propia, Una vida propia...*³. Tenemos por ejemplo una tesis doctoral de la escuela de arquitectura de Madrid bajo el título de *El cuarto propio de Eileen Gray*, ni más ni menos. La autora María Pura Moreno Moreno analiza Tempe a Pailla, la misma casa que analizaremos nosotras, donde la vinculación de Virginia Woolf con la obra de Gray reside en la necesidad de la arquitecta de conseguir un espacio propio. Este trabajo nos resultará de gran ayuda para entender al completo la casa. Como hemos dicho, hay numerosas alusiones a Woolf en la arquitectura, que a menudo extraen del ensayo el mensaje: dinero y un espacio propio; vivir y trabajar, como dice la autora de la tesis.

También cabe mencionar la exposición de marzo-julio de 2018 en el Centro Federico García Lorca de Granada, *Una habitación propia. Federico García Lorca en la Residencia de Estudiantes 1919-1936*, que recrea el paso de García Lorca por la residencia de estudiantes de Madrid y que trae a la luz la importancia que tuvo para él y su desarrollo personal y profesional la posibilidad de una habitación: un ambiente próspero para su desarrollo intelectual como para los encuentros sociales que tenían lugar a menudo en las mismas habitaciones y que solían estar invadidos de intereses artísticos y académicos.

Hablando de la lucha por el reconocimiento de la mujer a lo largo de la historia, Arturo Ruiz Salvatierra expone: “A partir de ahí podríamos hablar de numerosas pensadoras y mujeres que reivindicaron su posición hasta nuestros días. Mary Wollstonecraft en el ensayo *Vindicación de los derechos de la mujer*, Jane Austen en *Orgullo y Perjuicio*, o Rosa de Luxemburgo y Victoria Kent como símbolos de la mujer política. Y más recientemente, el pensamiento y los textos de Virginia Woolf en *Una Habitación Propia*. Sin duda, hemos asistido en este último periodo a la toma de las posiciones perdidas de la mujer y a una búsqueda de las condiciones de igualdad que iba a tener su reflejo evidente en la arquitectura.” (SALVATIERRA; 2014; 56)

1.3. objetivos generales y específicos

Con este trabajo pretendo poner en un contexto real lo que Virginia Woolf escribe desde su imaginación, pero también desde su experiencia. Reflexiona sobre la literatura escrita por mujeres y hombres y en estos planteamientos la arquitectura juega un



[figura 4] cartel de la exposición de *Una habitación propia: Federico García Lorca en la Residencia de estudiantes* en Granada entre el 23 de marzo y el 8 de julio de 2018

papel importante. Lo que hace es comparar la novela escrita por hombres y la escrita por mujeres en relación con los espacios que han estado disponibles para una y los que han estado disponibles para otro, justificando que la diferencia entre ambos perjudica a la escritura. De esta manera, los modos de vida de la época y los espacios ligados a ellos se reflejan en los razonamientos de la escritora, de modo que observaré la manera de configurar el espacio y su relación con el lugar que ocupa la mujer en el libro y con la creación en los mismos.

Desde nuestra disciplina, pretendo dar evidencia a las relaciones espaciales descritas en el ensayo, situándolas en un contexto arquitectónico concreto. Woolf denuncia las carencias que padece la mujer a través de la vivienda y las restricciones en el espacio público. Trataré de vincular estas declaraciones con temas como el control del espacio (el proyecto doméstico y la ciudad como máquina de control), la privatización de la vida social, el confinamiento de la mujer y la búsqueda de libertad e identidad en el romanticismo.

Alrededor de 1928, cuando Virginia Woolf dio las conferencias que se plasman en *Una habitación propia*, estaban coexistiendo corrientes de pensamiento y maneras de concebir la arquitectura muy distintas en Inglaterra y en el resto del mundo. Por un lado, se había consolidado un modo pragmático de entender la vivienda que se había ligado, de un modo algo confuso, a las tipologías medievales inglesas, conformando una nueva tradición ligada al movimiento *Arts and Crafts*. Por otro lado, aparecían las vanguardias arquitectónicas racionalistas tratando, aparentemente, de romper con ese legado. Estudiaré dos casos como ejemplos de cada una de estas tendencias: la casa Orchards de Edwin Lutyens (1897-99) y la Tempe à Pailla (1934) de Eileen Gray; con el propósito de conectarlo con el discurso previo sobre cómo se entienden y se configuran los espacios de la mujer y por la mujer en esta época y qué relación tienen con el planteamiento del ensayo de Virginia Woolf.

1.4. metodología

Cuando comencé a leer el ensayo no sabía qué aspectos iba a tratar, ni cómo iba a enfocarlo. Poco a poco, con la ayuda de mi tutora, enfocamos la visión en cierto tipo de descripciones, descartando las más evidentes y literales en relación al espacio y

quedándonos con aquellas que hablaban de temas como las relaciones entre la mujer y el espacio que habita y entre la escritura y el espacio en el que se crea.

Para conseguir ligar las configuraciones del espacio y los modos de vida del ensayo con la realidad recurriremos a bibliografía sobre los temas vinculados a lo mismo en el campo de la arquitectura. No sólo consultaremos textos de pensamiento arquitectónico, sino también de otras disciplinas que abordan el tema de la mujer en el espacio y los cambios en el modo de vida de las personas de la época. Cabe mencionar que la ausencia del ensayo en la biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura sugiere una falta de reconocimiento de la vinculación de *Una habitación propia* con la arquitectura.

A la vez consultaremos a través de artículos, investigaciones y trabajos previos, textos sobre Virginia Woolf, poniendo especial atención a los lugares y las condiciones en las que vivió en Inglaterra. Esto me resulta relevante para el entendimiento de su narración, pues se acerca a la experiencia propia de la autora. Para ello recurriremos también a las memorias propias que la autora escribió, donde me atreveré a presentar aquí traducciones propias al español, puesto que no hemos encontrado versiones interpretadas al castellano.

Además, consideramos que toda esta teoría podíamos tratar de traducirla al espacio de una manera más práctica. Es decir, dando una evidencia material a los conceptos teóricos extraídos y leídos en el ensayo, de modo que diéramos un paso más, aunque algo arriesgado y quizás equivocado, hacia el entendimiento de esas carencias y características espaciales que Woolf pone de manifiesto. Para ello decidimos escoger dos casos de estudio sobre los que plasmar o contrastar la parte teórica del trabajo. Dos casas de distinto origen y distinto propósito.

Para los casos de estudio partiremos de un recorrido por aquellos pasajes del texto que analizamos en los cuales podemos encontrar referencias al espacio. Espacios de reflexión, de estancia, de trabajo, de confinamiento o de libertad. Estudiaremos las casas de Lutyens y Gray consultando bibliografía específica sobre los arquitectos y sobre sus obras. No sólo serán importantes las casas en sí sino también el entorno y las condiciones que tuvieron a lo largo de su vida, como en el caso de Woolf. En estas casas trataremos de vincular los temas abordados en la primera parte

teórica con la composición de las viviendas de manera que se materialicen las afirmaciones dadas y le demos forma a las configuraciones del espacio de las que hablamos. Esto lo haremos a través de la escritura y apoyándonos de planimetría y fotografía recogida en la búsqueda y en algunos casos, manipulada por mí para mostrar los aspectos que se van comentando.

2. marco teórico: Virginia Woolf y sus espacios

2.1. breve biografía



[figura 1] Virginia mirando por la ventana

“Aquí llego a una de las dificultades de escribir memorias. Uno de los motivos por los que a pesar de haber leído muchos, la mayoría son fracasos. Separan a la persona de las cosas que le pasaron. El motivo es que es muy difícil describir cualquier ser humano. Dicen ‘esto es lo que pasó’; pero no dicen cómo fue la persona ante lo que pasó. Y los eventos significan poco si no sabemos a quién le ocurrieron. ¿Quién era yo entonces?

Adeline Virginia Stephen, la segunda hija de Leslie y Julia Prinsep Stephen, nacida el 25 de enero de 1882, descendió de un gran número de personas, algunas famosas, otras desconocidas; nacida en una gran conexión, nacida no con padres ricos, pero con padres de bien, nacida en un mundo muy comunicativo, literata, epistolar, de visitas, articulado, de finales del siglo 19” (WOOLF; 1939; 2-3) T.P.



[figura 2] Julia Stephen con Virginia en brazos en 1884

Adeline Virginia Stephen nace en 1882 en el número 22 de Hyde Park Gate en el barrio de Kensington, Londres. Hija de una modelo india residente en Inglaterra y un biógrafo y alpinista (entre otras cosas) londinense, y hermana (de los mismos padres) de Vanessa, Thoby y Adrian Stephen. Educada por profesores particulares y por sus propios padres sin ir a la escuela y a menudo rodeada por la sociedad literaria victoriana, Virginia Stephen se cría en una familia acomodada y culta. Vivían en Londres pero tenían una casa de campo a la que se retiraron durante trece vacaciones de verano, la casa Talland.

Su madre muere en 1895 y, años más tarde, tras la muerte de su padre, abandona su casa de Kensington en 1904, a los 22 años, para mudarse al barrio de Bloomsbury con su hermana y her-

manos. Juntos viven en un ambiente intelectual con numerosas visitas de amigos que a menudo eran escritores, pintores, filósofos o incluso economistas formando el que se conoce como el grupo de Bloomsbury. Este grupo mantiene una larga amistad reuniéndose y apoyándose artísticamente entre sí hasta treinta años después.

En 1919 compra una casa en el campo a las afueras de Lewes con el que ya es su marido desde 1912 Leonard Woolf, del que toma el apellido por el que la conocemos. No es hasta 1940 cuando se mudan definitivamente a la casa Monks de Sussex, un año antes de la muerte de Virginia el 28 de marzo de 1941.

Algo notable en la personalidad de Virginia fue su enfermedad mental. Con la pérdida de su madre sufre su primer episodio de depresión. Desde entonces, Virginia sufrió más episodios depresivos, ataques, crisis nerviosas y otros síntomas de inestabilidad mental. Diagnosticada de trastorno bipolar no dejó de escribir hasta su fallecimiento. “Virginia asumió su enfermedad desde el principio; ella misma solía decir que estaba loca, pero que tenía largos períodos de lucidez” (BELLVER; 2016; 69).

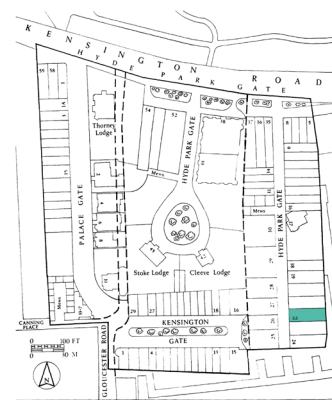
Ya que nos vamos a detener en analizar los espacios de la mujer que nos sugiere Woolf en *Una habitación propia*, vamos a echar una mirada a los lugares en los que la escritora residió durante su vida para entender la posición desde la que escribía y la relación con los espacios arquitectónicos y naturales que la envolvieron, aunque no se trata de anticipar las relaciones espaciales del texto que vamos a analizar, sino simplemente de realizar una aproximación al mundo de Virginia Woolf.

2.2. casa en el 22 de Hyde Park Gate

Durante sus primeros años de vida, la autora vivió en el número 22 de Hyde Park Gate, Kensington sur, una calle sin salida junto al Royal Albert Hall, opuesto a los jardines Kensington y Hyde Park. Perteneciente a una hilera de viviendas unifamiliares de ciudad para la alta clase media y construida por Henry Payne de Hammersmith en 1846, resultó pequeña para la familia. Era una casa con mala iluminación y esbelta por tener una altura resaltada por su estrechez. Contaba en un principio con sótano, dos plantas y un ático pero en 1886 sufrió modificaciones en manos del arquitecto J.W. Penfold, obteniendo así una planta superior



[figura 3] Virginia Woolf por Lady Ottoline Morrell en 1924



[figura 4] planta de Hyde Park Gate, en el Kensington sur, ordenanza de 1894-6. Sombreado el número 22, donde nació Virginia



[figura 5] 22 del Hyde Park Gate en 2015

más con tres dormitorios y un estudio para Leslie Stephen y pudiendo destinar el antiguo ático a dormitorios, además de añadir el primer baño de la vivienda.

Virginia Stephen lo describió más tarde como “una casa muy alta a mano izquierda cerca del fondo que comienza siendo estuco y termina siendo ladrillo rojo; que es tan alta y –como puedo decir ahora que la hemos vendido- desvencijada que parecía que un viento se la iba a tumbar.” (WOOLF; 1922; 179), T.P.

La planta baja tenía el salón principal (la comúnmente llamada *drawing room*) y una librería. Los dormitorios de los numerosos hijos (de distintas madres) se colocaron en el resto de plantas. En el ático se situaron los dormitorios de los criados, con acceso independiente. El sótano se destinaba, como de costumbre, a las actividades de las cuales se encargaba el servicio. Respecto a la vida que allí llevaban, Virginia escribió: “La división en nuestras vidas era curiosa. Abajo había una tradición pura: arriba puro intelecto. Pero no había conexión entre ellos”. (WOOLF; 1940; 157) T.P.

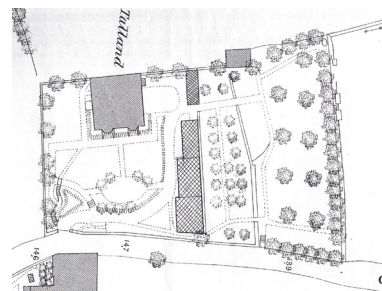
A los padres de Virginia les parecía mal que las mujeres recibieran una educación formal pero si les parecía bien que una mujer escribiera, así que la escritora no tuvo problema al satisfacer la inquietud por escribir desde muy pequeña. La educación que recibía era en casa por lo que la vida en Londres se destinaba en gran parte a las lecciones en la casa. También les gustaba dar largos paseos alrededor de los jardines de Kensington, navegar en barco en el lago del parque o jugar al escondite en el mismo, aunque sus ocupaciones eran distintas a las que tenían en la casa de verano de Cornwall.

2.3. casa Talland

¹ Leslie Stephen lo llamaba de este modo: *a pocket-paradise*. Leído en el artículo *Tales from Talland House* de marzo de 2015, en la página web *Unbound*. Fuente: <https://unbound.com/books/the-house-of-fiction/updates/tales-from-talland-house>

La familia Stephen pasó los veranos desde 1882 hasta 1894 (en mayo del año siguiente murió la madre) en una casa de estilo victoriano de alquiler en St. Ives en el condado inglés de Cornwall. Para la familia esta casa era un “paraíso de bolsillo”¹, la experiencia en ella influyó a la pequeña Virginia. Allí aseguraban tener los recuerdos más placenteros. Era una casa pequeña pero espaciosa, con terrazas en el jardín, una bodega, una cocina en el jardín y un huerto.

Ya Virginia plasmó su visión de esa arquitectura en sus escritos: “Nuestra casa estaba fuera de la ciudad; en la colina... una casa cuadrada, como el dibujo de una casa hecho por un niño; notable sólo por su cubierta plana, y la barandilla con varillas cruzadas de madera que recorrían la cubierta. Tenía... una vista perfecta – justo en frente la bahía hacia el faro de Godrevy. Tenía, bajando la colina, pequeños pastos, rodeados por arbustos gruesos de Escallonia... tenía tantas esquinas y césped que todos estaban nombrados... era un gran jardín – dos o tres acres por lo menos. Entrabas a la casa Talland por una gran puerta de madera... arriba la zona de carruaje... hacia el observatorio. Desde el observatorio se tenía una vista perfectamente abierta de la bahía... un gran regazo... fluyendo hacia las rocas del faro... con la torre del faro blanca y negra.” (WOOLF; 1908; 111-112) T.P.



[figura 6] plano de la casa Talland, sus jardines y alrededores

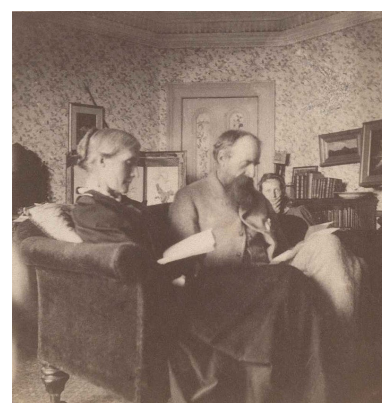


[figura 7] fachada frontal de la casa Talland en St. Ives, entre 1882 y 1895

También aseguró en *Sketch of the Past* tener uno de sus primeros y el más importante de sus recuerdos allí. Refiriéndose a la guardería de St Ives donde Julia Stephen se involucró para ayudar a pobres enfermos escribe: “Si la vida tiene una base sobre la que se sostiene, es un cuenco que una llena, llena y llena- entonces mi cuenco sin duda se llena de este recuerdo. Es el de estar tum-bada medio dormida, medio despierta, en una cama de la guar-dería de St Ives. Es el de oír las olas romper, una, dos, una, dos, enviando un salpicón de agua sobre la playa; y después rompiendo, una, dos, una, dos, tras un paño amarillo. (...) Es el de reposar y oír esta salpicadura y ver esta luz, y sentir, es casi imposible que deba estar aquí; que sienta el éxtasis más puro que puedo concebir”. (WOOLF; 1939; 2) T.P.

2.4. casas en Bloomsbury

Antes de comprar la casa, los hermanos Stephen viajaron por Inglaterra, Italia y Francia. Después de esto compraron la casa en el 46 de Gordon Square (fig. 9), en el barrio de Bloomsbury, al que decidieron mudarse por ser un barrio más barato y bastante diferente al de su infancia. Desde el principio organizaron reuniones entre amigos de la universidad de Cambridge. Poco a poco el grupo se fue ampliando y acogiendo más intelectuales, a la vez que siendo más conocido para otros grupos de intelectuales de Londres. A pesar de las numerosas mudanzas de unas viviendas a otras en Londres, siguieron manteniendo una amistad fuerte durante treinta años. Las tendencias artísticas de unos y otros influenciaban y enriquecían a cada uno de los miembros del



[figura 8] Julia, Leslie y Virginia en la librería de la casa Talland en 1892



[figura 9] el 46 de Gordon Square



[figura 10] el grupo de Bloomsbury haciendo picnic en High and Over, en Sussex

² Cita de Virginia Woolf leída en dos artículos, uno en inglés y otro en español, fuentes: <https://www.nationaltrust.org.uk/monks-house/features/monks-house> y <https://sugarandspice.mx/2018/01/25/tras-los-pasos-de-virginia-woolf/>. Desconozco la fecha y procedencia del texto.

grupo. Renegaban de la clase social a la que pertenecían y en sus reuniones y encuentros discutían sobre artes como la literatura, la música, filosofía, pintura, pero también de cocina, diseño, del servicio y muy a menudo de sexo.

Virginia y su hermano Adrian tuvieron que mudarse en 1907 al casarse su hermana Vanessa. No salieron del barrio pero se fueron a Fitzroy Square. Más tarde los dos se volvieron a cambiar de casa sin salir de Bloomsbury en 1911, alquilando una casa de cuatro plantas en el 38 de Brunswick Square. La escritora buscaba en ella una nueva forma de experimentar y vivir como soltera. Duncant Grant decoró algunas de las habitaciones de la casa.

Cuando Virginia Stephen y Leonard Woolf comenzaron a estrechar lazos, en 1911 él se mudó a una habitación en la cuarta planta de la casa en Brunswick Square y medio año más tarde se casaron. Juntos se mudaron a un pequeño apartamento en Clifford's Inn, sin salir del barrio, aunque más tarde lo abandonaron finalmente para irse a la zona de Richmond, adquiriendo una casa en el 17 de The Green. Un año después se volvieron a mudar al lugar que luego se convirtió en su editorial de *Hogarth Press* en Paradise Road, donde la escritora tenía su espacio para escribir.

De nuevo volvieron a Bloomsbury en 1929, esta vez al 52 de la calle Tavistock Square, también tuvo en ésta una habitación donde poder escribir. Su última residencia en Londres fue en el 37 de Mecklenburgh Square de 1939 hasta 1940. Tras ser destruida por los bombardeos por parte de los Nazis en Reino Unido conocidos como *El Blitz* en 1940, se mudaron definitivamente a una casa de campo en Sussex.

Durante los años en Londres también hicieron distintos viajes a Portugal, España, Italia, Francia y Grecia. Su estancia en la ciudad llevó a Virginia a considerar mudarse al campo y escapar de aquel estilo de vida así que buscó terrenos y casas para ella sola en el entorno de Sussex pero no lejos de Londres. Finalmente adquirió una casa en el campo con su marido, la casa Monks.

2.5. casa Monks

“Hay poca precisión o ceremonia en Monk's House. Es una casa sencilla, larga y baja, una casa con muchas puertas” V. W. ²

La casa *Monk* (*monje* en español) es una casa de campo en el pueblo de Rodmell, en el distrito de Lewes del condado de Sussex oriental en Inglaterra que el matrimonio Woolf adquiere en 1919 por 700 libras y donde encuentra una oportunidad de desahogo de la ciudad, y que se convierte en un lugar de encuentro para el grupo de Bloomsbury.

Al principio de adquirirla, no tenían agua, gas, electricidad ni transporte público cercano, por lo que trabajaron en ella hasta el final de sus días allí para hacerla más y más habitable y confortable. Virginia se encargó del decorado interior y Leonard del diseño del jardín. En el interior retiraron un tabique creando así una habitación más grande donde leer, comer y descansar. Este espacio cuenta con cinco ventanas que aseguran la iluminación durante el día. La pintura sobre las paredes y el mobiliario son trabajo de Vanessa Bell (la hermana de Virginia) y Duncan Grant, su marido. El color verde está muy presente en las paredes y el mobiliario de la casa a petición de Virginia, pues sentía un apego por este color que demuestra por ejemplo en *Ms Dalloway*, donde colorea de verde numerosos detalles del vestuario de mujeres que van apareciendo en la narración.

Mientras Virginia escribía *Una habitación propia*, un cuarto solo para ella estaba siendo construido en la casa Monk sin vinculación interior con el resto de la casa, teniendo una única puerta hacia el jardín (fig. 12). En 1934 se construyó otra pieza de madera apartada de la casa y al final del jardín como estudio para Virginia.

La casa está repleta de objetos, muebles, colores que le proporcionan una identidad propia. En las fotografías vemos tantos objetos de por medio que parece que la pareja siga allí viviendo. Además, muchos de ellos son personalizados, hechos por su familia, son objetos únicos que permiten a los Woolf y a sus amigos sentirse identificados con el hogar, pues lo que les rodea es una extensión de sus deseos, una materialización de sus sensibilidades.

Leonard Woolf proyectó sobre la parcela no construida un jardín campestre inglés, un huerto de verduras y uno de árboles frutales, con caminos que los recorren. También ofrece vistas hacia los montes de Sussex y espacios en los que disfrutar de los días de verano fuera de la casa. Virginia agradecía y disfrutaba mucho de este espacio exterior.



[figura 11] visión lateral de la casa Monks



[figura 12] habitación de Woolf en la casa Monks (foto reciente)



[figura 13] la pareja con unos amigos en el porche de la casa Monk

2.2.6. conclusiones

Desde su infancia la escritora ha vivido rodeada de gente, ya sea en Hyde Park Gate con sus hermanos, hermanastros y amigos intelectuales como más tarde en el barrio de Bloomsbury con sus hermanos y amigos con los que compartía inquietudes e intereses y con los que ocupaba el tiempo en distintas actividades.

En sus momentos de ocio ha salido al exterior: al parque de Kensington, a la bahía de St. Ives, ha dado paseos por Bloomsbury, ha buscado en Sussex un espacio natural algo alejado de la ciudad, ha comprado una casa en el campo y finalmente ha fallecido junto a un río.

Durante toda su vida la salida al exterior parece haber seguido una búsqueda constante de la salida, la huida de la ciudad. La experiencia en el exterior siempre ha complementado sus vivencias. En *Una habitación propia* nos lo demuestra continuamente a través del personaje principal, cuando cualquier contacto con el mundo exterior y con los espacios naturales le fascinaba.

Como hemos comprobado en los pasajes mencionados de la autora, a menudo ha descrito en sus memorias y diarios sitios en los que ha vivido, envueltos siempre en su percepción de los mismos. El entorno resulta vital, no sólo en sus novelas sino también para la reconstrucción de las imágenes de sus recuerdos. El espacio, el entorno, la arquitectura, en definitiva parece ser protagonista en muchas de las proyecciones de Woolf.

3. viaje por el ensayo

Partiremos de un recorrido por aquellos pasajes del texto que analizamos en los cuales podemos encontrar referencias al espacio. Espacios de reflexión, de estancia, de trabajo, de confinamiento o de libertad. Reflexionaremos sobre sus implicaciones con el pensamiento de Virginia Woolf y de otros autores, para intentar plantear el marco espacial del libro.

3.1. el cielo abierto

“Y al ir dándome cuenta de estos escollos, el temor y la amargura se fueron transformando poco a poco en piedad y tolerancia; y luego, al cabo de un año o dos, desaparecieron la piedad y la tolerancia y llegó la mayor liberación de todas, la libertad de pensar directamente en las cosas. Aquel edificio, por ejemplo, ¿me gusta o no? ¿Es bello aquel cuadro o no? En mi opinión, ¿este libro es bueno o malo? Realmente, la herencia de mi tía me hizo ver el cielo al descubierto y sustituyó la grande e imponente imagen de un caballero, que Milton me recomendaba que adorara eternamente, por una visión del cielo abierto.” (WOOLF, 1929, 55)

En lugar de depender económicamente de una figura masculina, puede prescindir de ella, pues tiene autonomía propia al tener poder monetario. El hombre supone un obstáculo porque la convierte en dependiente y por tanto sin derecho a tomar decisiones, es decir, la mantiene subordinada a su decisión y voluntad. Si ese poder se traduce en dinero, la herencia de su tía consigue romper el hilo que le ata a él.

Una vez que rompe con esto, goza de libertad para decidir. Le es posible pensar por sí misma, de manera independiente al resto. Le es posible moverse y vivir con autodeterminación. Le es posible comprar una casa, decorar un estudio, guardar a salvo su trabajo, trabajar para ella.

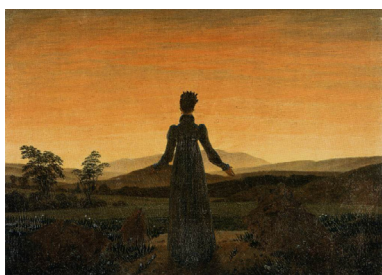
Así, Virginia Woolf identifica el cielo abierto con la libertad. Una libertad que se encuentra en la aproximación a la identidad. La salida de la máquina de control que es la casa y la ciudad en busca de un espacio fuera de ese diseño de control patriarcal. En varias ocasiones hace referencia a la ciudad de Londres como máquina: “Londres era como un taller. Londres era como una máquina. A todos nos empujaban hacia adelante y hacia atrás sobre esta base lisa para formar un dibujo. El British Museum era un departamento más de la fábrica. Las puertas de golpe se abrían y cerraban” (WOOLF, 1929, 38).

Reconoce su ciudad como un motor en el que cada persona realiza un movimiento y nunca se detiene. Parece percibirla como un engranaje en el cual nadie, o casi nadie, es dueño de su actividad. Hay un flujo que arrastra a todos al mismo ritmo. Salir de

ese mecanismo, rechazar las imposiciones dadas en el espacio es lo que ella demanda. Como decíamos, el cielo descubierto es la libertad: es una casa, una ciudad que no existen. Son espacios fuera del control institucional y fuera de la subordinación del núcleo familiar tradicional.

Para algunos arquitectos del siglo XVIII la arquitectura pública representa la severidad y la utilidad, mientras que el ámbito privado encarna lo sentimental, lo veleidoso, lo irregular... Es decir, lo que define una identidad; “en el ámbito público lo que cuenta es la gravitas, es decir, la magnificencia y la severidad de las formas que hablan por sí mismas, mientras que en el mundo de la vivienda privada se pueden expresar libremente la fantasía, el capricho y el exotismo”. (TEYSSOT, 1988, 14). Resulta irónico que para la mujer de entonces, el ámbito público no es lugar para ella, y sólo lo es si descubre su cuerpo. “El espacio de las mujeres queda relegado al privado y doméstico, para que los hombres puedan en el espacio público y ciudadano realizarse como personas” (CEVEDIO, 2003, 65).

Mientras, la casa supone el lugar de reposo de otros, pero donde ella ejerce otro oficio. No encuentra en la casa lugar para la imaginación y el pensamiento, para el deleite y lo pintoresco. Entonces, ¿dónde puede buscar su identidad? En un lugar que parece no estar diseñado aún, que no puede habitarse o al que no tiene acceso, un cielo al descubierto.



[figura 1] Caspar David Friedrich, *Mujer ante el atardecer*, 1818

Cuando la autora describe su experiencia en los espacios abiertos y naturales (como son los jardines de *Oxbridge*, el camino hacia *Fernham* y los alrededores de la misma) parece liberarse, enajenarse de los problemas y asuntos que puedan desviar su pensamiento. Son estos lugares los que le permiten generar ideas puras, propias, limpias. Sin embargo la libertad dura lo que tarda un vigilante en recordar que el uso de los espacios libres también está sujeto a una jerarquía espacial, en la que el hombre –estudiante, profesor– disfruta de una mayor capacidad de uso que la mujer.

3.2. habitar, pensar, crear

“¿En qué condiciones vivían las mujeres?, me pregunté; porque la novela, es decir, la obra de imaginación, no cae al suelo como un guijarro, como quizás ocurra con la cien-

cia. La obra de imaginación es como una tela de araña: está atada a la realidad, leve, muy levemente quizá, pero está atada a ella por las cuatro puntas. A veces la atadura es apenas perceptible; las obras de Shakespeare, por ejemplo, parecen colgar, completas, por sí solas. Pero al estirar la tela por un lado, engancharla por una punta, rasgarla por en medio, uno se acuerda de que estas telas de araña no las hilan en el aire criaturas incorpóreas, sino que son obra de seres humanos que sufren y están ligadas a cosas groseramente materiales, como la salud, el dinero y las casas en que vivimos.” (WOOLF, 1929, 59)

Lo que sale de la imaginación, lo que se plasma a través de una forma de expresión, como es la escritura de una novela, está ligada al sujeto que escribe. La realidad es el contexto material que rodea al escritor, la base a partir de la cual crea. Para Woolf quien consigue crear una realidad nueva e inconexa de su propio bagaje y de su propio yo, consigue escribir novela de calidad, como ella considera que casi lo consiguen Shakespeare o Jane Austen, como comenta más adelante. Entonces para ella, la imaginación siempre está atada a una realidad material que ejerce como base, como conocimiento de apoyo para crear nuevas realidades. Ser capaz de separar esa experiencia propia de la ideación es el objetivo, pero los escritores que analiza dejan entrever con más o menos claridad ese trasfondo propio.

Recordando a Bataille, Georges Teyssot afirma que “el hombre vive prisionero en su casa” (TEYSSOT, 1988, 14). Esta frase se enfoca a la visión de la vivienda como espacio de control, como adaptación a la vida civilizada y desvinculación del instinto animal. Para Virginia, el hombre y la mujer son prisioneros de su casa, su dinero y de la salud que estas le permiten tener. La persona está atada a una realidad material acotada, dependiente de esos factores, afectando esto directamente al modo de vida, a la manera en la que el cuerpo se adapta a las condiciones del espacio. La experiencia que soporta el cuerpo es la referencia de la realidad y a partir de ese conocimiento y madurez, el sujeto crea una nueva materialidad. Por tanto, como ocurre en el romanticismo, Woolf encuentra una “dificultad para aislar el YO de la realidad externa de la que toma conciencia” (De Paz, Alfredo, 1986, p217-218). Hay un vínculo casi inevitable entre la conciencia, el pensamiento, y el mundo material con el que se está y se ha estado en contacto. La experiencia vivida en la casa y en la calle afectan a la manera de relacionarse con las personas y

¹ Nota a pié de la página 16 del ensayo: “¹ *Fellow*: título de ciertos miembros particularmente destacados del profesorado de un colegio universitario. *Scholar*: estudiante que por sus méritos ha recibido una beca especial de la universidad.

los objetos de un modo determinante en la personalidad y, por tanto, en la creación del pensamiento. Un ejemplo que refleja esta relación espacio-pensamiento se nos presenta cuando, en el primer capítulo al comienzo del texto, perdida en sus pensamientos, en un espacio abierto junto al río, consigue estimular su imaginación libremente hasta que un guarda de *Oxbridge*, esa universidad imaginaria que hace referencia a las inglesas Oxford y Cambridge, le prohíbe su paso por el césped: “Sólo los «*fellows*» y los «*scholars*»¹ pueden pisar el césped; la grava era el lugar que me correspondía”¹ (WOOLF, 1929, 13). Esto interfirió en las conversaciones internas de Mary, dejando escapar sus ideas: “El único cargo que pude levantar contra los «*fellows*» y los «*scholars*» de aquel colegio, fuera cual fuere, es que en su afán de proteger su césped, regularmente apisonado desde hace trescientos años, habían asustado mi pececillo” (WOOLF, 1929, 13).

Cuando aún paseaba por los jardines de *Oxbridge*, Mary construye en su imaginación una arquitectura que también la hace libre.

3.3. la arquitectura imaginada

“Paseando despacio por aquellos colegios, por delante de aquellas salas antiguas, la aspereza del presente parecía suavizarse, desaparecer; el cuerpo parecía contenido en un milagroso armario de cristal que no dejara penetrar ningún sonido, y la mente, liberada de todo contacto con los hechos (a menos que uno volviera a pisar el césped), se *hallaba* disponible para cualquier meditación que estuviera en armonía con el momento.” (WOOLF, 1929, 13)

Al aire libre, moviéndose por el espacio público o semi-público con libertad, sin que ninguna persona-entidad le indique dónde debe pisar y dónde no. Para ella esto es como encontrarse en una caja en la que ningún estímulo exterior puede interferir en sus pensamientos y reflexiones. Es un lugar idealizado, imaginario, donde el control del espacio no existe. “El acto de imaginar es una llamada voluntaria a los conceptos de las cosas ausentes o imposibles” (RUSKIN; 1964; 60). Es una arquitectura neutral forjada en su imaginación que escapa de lo que se puede construir. Es un lugar teórico que representa esa ausencia de imposiciones. No trata de crear pensamiento sin una experiencia vital proveniente del exterior, sino que no existan impedimentos a la hora de la meditación. Que no aparezcan más objetos de reflexión,

como puede serlo la exclusividad en el uso de los espacios, que le distraigan de su propósito.

3.4. la exclusión

Cuando describe sus emociones en los espacios abiertos da la sensación de que es un entorno que le resulta excepcional, que le aporta algo que le falta y que a pesar de serle ajeno, se funde en él. Quien transita los alrededores de la universidad con asiduidad, tendrá otra mirada hacia el lugar. A quien tiene derecho a pisar el césped, éste le resultará común e incluso insignificante. Quien no tiene el derecho a caminar por esos senderos ni a sentarse sobre la hierba, mirará de una manera distinta todo el lugar. Ese extrañamiento del espacio le proporciona una visión particular que dista mucho de la de un profesor o un alumno de *Oxbridge*. Es un punto de vista ajeno a esas condiciones que, si bien le perjudica por no tener derecho a frecuentarlos, le otorga independencia a la hora de formular una opinión al respecto.

Uno de los poemas de Lady Winchilsea (del siglo XVII) que incluye en el capítulo cuarto que dice:

“Canta para algunos amigos y para tus penas,
no has sido destinada a los arbustos de laurel;
sean oscuras tus sombras y vive feliz en ellas.”²

² Texto traducido en la nota 3 a
pié de la página 83 del ensayo.

parece estar hablándonos de esta sombra bajo la que actúa la mujer. Parece animar a la asunción de vivir eclipsada. Hazlo lo mejor posible desde tu excepcional punto de vista, con tu perspectiva distinta. Desde tu observación puedes construir un pensamiento enajenado e independiente.

“Pensando en todas estas mujeres que habían trabajado año tras año y encontrado difícil reunir dos mil libras y no habían logrado recaudar, como gran máximo, más que treinta mil, prorrumpimos en ironías sobre la pobreza reprehensible de nuestro sexo. ¿Qué habían estado haciendo nuestras madres para no tener bienes que dejarnos? ¿Empolvase la nariz? ¿Mirar los escaparates? ¿Lucirse al sol en Montecarlo?” (WOOLF, 1929, 32)

“Porque financiar un colegio requeriría la supresión total de las familias. Hacer una fortuna y tener trece hijos, nin-

gún ser humano hubiera podido aguantarlo.” (WOOLF, 1929, 34)

¿Por qué no han reunido dinero las madres? ¿Por qué la mujer no parece haberse preocupado por reunir algo de riqueza con la que asegurar una herencia o con las que hacer posible algún propósito, necesidad o deseo propios? Si no han conseguido tener autoridad, ¿para qué iban a querer retener una suma de dinero? Si no han conseguido puestos de trabajo y han tenido una familia, ¿cómo y cuándo iban a producirla?

Desde su posición de mujer que no es madre y a la que le ha sido posible estudiar, crear y rodearse de personas que crean (tanto hombres como mujeres), Woolf reconoce que mantener a una familia es un trabajo a tiempo completo y que el dinero es esencial para la emancipación de un grupo marginado. “El diseño creativo no es la causa de las dificultades laborales de las arquitectas feministas” (ECKER, 1986, 168). Es decir, que esa pobreza no significa una carencia de aptitudes y/o actitudes para diseñar, o en su caso crear, sino una carencia de recursos, de motivaciones, de referencias, de caminos despejados, de cielos descubiertos.

Pero esas aptitudes y actitudes son distintas a las del hombre, pues éste ha tenido una experiencia del mundo completamente distinta. Su papel como estudiante y como trabajador ha sido activo y ha estado normalizado, el hombre ha tenido el derecho de ser protagonista de los ámbitos en los que desarrolla sus competencias. En cambio la mujer y todo aquel colectivo que sufra una exclusión en el espacio público tiene una visión distinta. En muchos campos de dominio machista las mujeres somos intrusas hasta cierto punto. Esto puede conllevar a que, como Virginia Woolf, podamos tener un punto de vista independiente y no corporativo. Esta perspectiva es ajena, de quien no tiene herramientas, de quien no es visible, a quien se considera improductiva, es de quien mira desde la ventana. Así, la acción de la mujer conlleva otros procesos de pensamiento y decisión que implican rebelión e independencia. Implican configurar otras maneras de ser activa o de participar de algo. Esta posición frente a las circunstancias implica un punto de vista propio que favorece, como decíamos, la creación de una opinión distinta, de una actitud de emancipación y un pensamiento propio y no impuesto. Así, puede resultar ser una vía de escape hacia una libertad de pensamiento que, de extraña, puede escaparse de la supremacía del hombre. Se trata de una independencia del mundo interior, del



[figura 2] Caspar David Friedrich, *Mujer en ventana*, 1822

yo propio e innegable, que Woolf se niega a ceder, “No te permitiré, por más bedel que seas, que me apartes de la hierba. Cierra con llave tus bibliotecas, si quieres, pero no hay barrera, cerradura, ni cerrojo que puedas imponer a la libertad de mi mente.” (WOOLF, 1929, 104)

Por lo tanto, la falta de libertad, tiene como compensación la independencia de opinión y punto de vista, siempre que se tenga la autonomía económica necesaria para ejercerla. De ese modo, podíamos entender que aún con las limitaciones de género, la libertad consiste también en encontrar un modo de pensamiento y acción propio, al margen de lo establecido o previsto por las normas sociales. No debería entenderse como conformismo, sino como aprovechar una oportunidad inesperada.

3.5. lo que guarda la vivienda

“Lo que se necesita — ¿y por qué no la reúne alguna estudiante de Newham o Girton?— es una masa de información: a qué edad se casaba la mujer; cuántos hijos solía tener; cómo era su casa; si tenía o no una habitación para sí sola; si cocinaba ella misma; si era probable que tuviera una sirvienta. Todos estos hechos deben de encontrarse en alguna parte, me imagino, en los registros de las parroquias y los libros de cuentas” (WOOLF, 1929, 65)

Falta información porque no hay apenas registros de la actividad de la mujer. Podemos suponer que existan documentos como contratos matrimoniales, partidas de nacimiento de hijos o hijas, algún documento de compra de propiedad con su marido... pero no registros del trabajo doméstico o de actividad en el ámbito social. Por ello, propone que alguna estudiante de las universidades Girton o Newham (que son las universidades donde da estas conferencias) se encargue de buscar aquella información que haya podido recogerse. Por tanto, está poniendo de manifiesto la invisibilización a la que se ha sometido a la mujer, no constando más que como complemento, apoyo o soporte del hombre.

Esta carencia se debe a que la mujer no era la protagonista del ámbito público. Es en el ámbito privado, en la casa, donde trabaja para que esa máquina funcione. Por tanto, como reflexiona Mónica Cevedio se trata de “Un sistema familiar, social y político

en que los hombres a través de tradiciones, leyes, costumbres y educación, imponen y transmiten como *per naturam* la división del trabajo que determina el sometimiento de las mujeres. Y afirma que el espacio de las mujeres queda relegado al privado y doméstico, para que los hombres puedan en el espacio público y ciudadano realizarse como personas.” (CEVEDIO, 2003, 65)

Por tanto, la actividad doméstica no queda reflejada en ningún documento, sólo en la memoria. No es un trabajo remunerado y tampoco realmente voluntario, pues se trata de una costumbre impuesta tradicionalmente por una sociedad. Pero al fin y al cabo, es trabajo: “aunque de este trabajo no resulta un salario para nosotras mismas, elaboramos el producto máspreciado del mercado capitalista: la fuerza de trabajo. Las tareas del hogar, de hecho, son mucho más que limpiar. Es servir al que gana un salario física, emocional, sexualmente, preparándolo para que vaya a trabajar día tras día por un salario.” (COX Y FEDERICI, 1975, 4) T.P. Así, no se realiza ningún pago o intercambio que se refleje en un documento. Esa fuerza de trabajo se convierte en otra fuerza de trabajo. Se trata entonces, de un engranaje cuyas piezas desempeñan distintas funciones, en la vivienda y fuera de ella, y cuyo producto final es el dinero que mantendrá la casa y la familia, pero que se le entrega a la figura masculina de la misma, y así quedará registrado en la historia.

Así, si encontramos los espacios donde se desarrolla el trabajo de la mujer daremos de alguna manera, con los escenarios de los que Virginia Woolf pretende escapar con el pensamiento. Y si ya la mujer está determinada a encargarse de diversas tareas que conciernen al hogar y a la familia, el servicio lo está también. Como la mujer, su experiencia vital mientras trabaje en esa casa se basará en la vida en el interior, dedicada a la familia. Mientras el servicio sí es trabajo remunerado, también queda invisibilizado por diferencias económicas y sociales. De esta manera las personas que trabajan en la casa quedan subordinadas a las órdenes de la familia y cuyas órdenes también tendrán una jerarquía de poder de influencia. Y el servicio es una clase social sometida a la clase más alta (ya sea media o alta, pero en cualquier caso superior), de manera que se ve obligada a trabajar para esa clase “superior”. Este tipo de situaciones en la casa son las que Virginia Woolf trata de evitar, a pesar de que ella misma no estuvo sujeta a ellas porque su familia de clase burguesa le concedió ciertos privilegios y porque, más tarde, su entorno le fue favorable para su autarquía.

Por lo tanto habrá una serie de espacios de servicio, en los que la dueña de la casa intercambia órdenes e instrucciones, es decir, gobierna de algún modo, y a los que tiene acceso, aunque no los use directamente. Por otro lado deberían encontrarse los espacios donde la mujer burguesa desarrolla sus tareas propias, incluyendo los que pueden depararle una cierta intimidad y privacidad, al margen de los espacios privados del cabeza de familia, o de los destinados a los niños. Por último, estarían los espacios compartidos con la familia y con los visitantes.

También cabe recordar que no siempre el hombre de la casa recibe suficiente dinero para sustentar a la familia y, mientras intenta ganarlo fuera de casa, la mujer tiene que sobrevivir dentro, a la vez que intenta que sobrevivan los demás que están a su cargo. “Basta pensar en las tumbas isabelinas, con todos aquellos niños arrodillados con las manos juntas, y en sus muertes prematuras, y ver sus casas con aquellas habitaciones oscuras y estrechas para comprender que ninguna mujer hubiera podido escribir poesía en aquellos tiempos.” (WOOLF, 1929, 81).

Las condiciones infrahumanas conducían a veces a muertes en la familia. También había otras causas como la falta de recursos sanitarios ofrecidos por el Estado que podían conllevar a graves enfermedades, no sólo la pobreza. De cualquier manera al no tener recursos quien se encarga de la vivienda (quizá no pueda llamársele como tal, como tampoco casa u hogar) subsiste en ella mientras sus aptitudes no se desarrollan más allá de la tarea doméstica.

3.6. la experiencia vital doméstica

“toda la formación literaria con que contaba una mujer a principios del siglo diecinueve era práctica en la observación del carácter y el análisis de las emociones. Durante siglos habían educado su sensibilidad las influencias de la sala de estar. Los sentimientos de las personas se grababan en su mente, las relaciones entre ellas siempre estaban ante sus ojos. Por tanto, cuando la mujer de la clase media se puso a escribir, naturalmente escribió novelas” (WOOLF, 1929, 92-3)

Aquí se hace referencia concreta a uno de esos espacios, la sala de estar, una sala compartida, en la que la mujer tenía las úni-



[figura 3] Nicolas Lancret, *Los cuatro momentos del día: mañana*, 1739

cas relaciones sociales continuas que les eran permitidas. Por lo tanto la sala de estar se convertía en el mundo de referencia de la mujer. ¿Cómo eran esas salas de estar?, ¿qué personas constituían ese mundo?, ¿cómo se amueblaban?, ¿qué tipo de objetos albergaban?, ¿cómo eran sus límites y su relación con el exterior?

Como comentábamos con el fragmento anterior (3.5. *lo que guarda la vivienda*), la experiencia de la mujer se apoya esencialmente en la observación y las percepciones dentro de la casa. Su vida, su trabajo, las relaciones familiares tienen lugar dentro. Observa el mundo desde el interior de la casa, asomada al balcón o a la ventana. “La ventana abierta a lo que aparece más allá solo existe desde el Romanticismo, sobre todo el romanticismo nórdico, el de Alemania y Escandinavia, el de las habitaciones despojadas pero también acogedoras, el de la vida retirada que se abre soñadoramente a un paisaje que la soledad o la luz vuelven de algún modo remoto, tocado por la ansiedad de ver lo que está mucho más lejos” (MUÑOZ; 2011). Este encarcelamiento justifica la búsqueda del espacio abierto que la propia autora manifiesta en varios pasajes del ensayo, como en los jardines de *Oxbridge* o cuando pasea de un lugar a otro.

³ Sacado de *Las luchas de la reproducción, del “salario para el trabajo doméstico” a nuestros días*. Conferencia de Silvia Federici en el Palacio de la Prensa de Madrid, el 19-03-2019.

“Sin los trabajos no remunerados no se sostiene la infraestructura capitalista. El trabajo doméstico está mistificado como amor, así como el trabajo no pagado de los becarios, como algo que es bueno para obtener experiencia” (FEDERICI, 2019)³. Así, la casa se convierte en el taller, la oficina, para la mujer. Si ya la vivienda cobra importancia con la separación de la vida social y la vida privada, donde el hombre simplemente separa una cosa de la otra y la mujer sólo vive una, la vivienda es también el lugar de trabajo para ella. Y, siendo así, la mayoría de estímulos que recibe se producen en el ámbito doméstico, de un número acotado de personas y, si puede permitírselo, de la lectura. Dependiendo de la clase económica a la que pertenezca la familia, le será posible encontrar más tiempo y espacio o menos para reflexionar sobre sus vivencias y, en caso de que sienta el impulso de hacerlo, de plasmarlo de alguna manera. También dependerá de si tiene un espacio o un cuarto propio o no.

De cualquier modo, la mujer es la protagonista de la familia dentro de la casa, en ella se desenvuelve de manera completa y, como hemos comentado anteriormente, con ayuda de servicio o sin ella. “La domesticidad tiene que ver con la familia, la intimidad y una consagración al hogar, así como una sensación de que la

casa incorpora esos sentimientos y no sólo les da refugio. (...) la domesticidad hogareña dependía del desarrollo de una rica conciencia del interior, una conciencia que era el resultado del papel de la mujer en la casa.” (RYBCZYNSKI, 1986, 84). Así, la vida que cobran los objetos, el ambiente que se respira en los espacios, dependerán del uso que se les dé. Así como la organización de la vivienda influirá en los movimientos y relaciones de quienes la habitan, quienes la habitan la adecuarán a sus necesidades.

3.7. la sala de estar

La sala de estar/salón para las mujeres surgió de la necesidad de los hombres de intimidad tras la cena, cuando bebían y fumaban en el mismo comedor. Así, esa sala a la que se retiraron las mujeres, como nos cuenta Rybczynski, “esa habitación, ahora rebautizada salón, se convirtió en un espacio mayor y más importante, por lo general al lado del comedor”. Fue entonces cuando ellas, teniendo este espacio propio, aunque no infranqueable, tomaron el control de su organización y decorado, tendiendo a conseguir un resultado cada vez más confortable, “aparecieron por primera vez importantes cambios en cuanto a confort en el salón, la única habitación pública que se *hallaba* bajo el control directo de las mujeres” (RYBCZYNSKI, 1986, 124-5). Así, como explica seguidamente, evolucionaron hacia la creación del movimiento romántico inglés, que perseguía una mayor comodidad en la organización de la vivienda y un aire más relajado y pintoresco. Poco a poco, el salón “empezó a ocupar una superficie mayor” que el propio comedor. Pasó de ser un espacio de contemplación a un espacio de vivencia, donde se podía plasmar la identidad de la unidad familiar.

Por tanto, el salón era ya una pieza importante del hogar y no exclusiva de las mujeres. Las mujeres eran interrumpidas con unas tareas y otras en cualquier momento.

“Para empezar, tener una habitación propia, ya no digamos una habitación tranquila y a prueba de sonido, era algo impensable aun a principios del siglo diecinueve, a menos que los padres de la mujer fueran excepcionalmente ricos o muy nobles.” (WOOLF, 1929, 73)

Como refleja aquí, la presencia de distintas habitaciones ocurría



[figura 4] Wilhelm Bendz, *Una fiesta de fumadores*, 1827

en las familias más adineradas y en casas de campo mayormente, pero las casas más pobres podían llegar a tener incluso una habitación única para todos los miembros de la familia y todas las actividades de la casa.

“¿Tenía esto algo que ver con ser de la clase media, me pregunté, y con el hecho, que Miss Davies debía demostrar tan brillantemente algo más tarde, de que a principios del siglo diecinueve las familias de la clase media no contaban más que con una sola sala de estar, común a todos los miembros de la familia? Una mujer que escribía tenía que hacerlo en la sala de estar común.” (WOOLF, 1929, 92-3)



[figura 5] François Boucher, *El cuarto de baño*, 1742

Entonces, volvemos a hablar aquí de la experiencia única del mundo interior, pero no el interior como el Yo interno, sino el interior de la vivienda. Hablamos del encarcelamiento en el ámbito privado, donde se nutre casi exclusivamente el conocimiento y la imaginación de la mujer. Por tanto, seguimos comprobando que la vivienda es el lugar de trabajo de la mujer, donde debe luchar para contraponer las necesidades de los demás a sus propias necesidades y su deseo de salir fuera. Como Witold Rybczynski, nos preguntamos aquí, “¿Estaban las damas de los cuadros de François Boucher tranquilamente relajadas como lo parecían o eran sus posturas tan afectadas como su forma de hablar o de andar?” (RYBCZYNSKI, 1986, 102).



[figura 6] François Boucher, *Retrato de Marie-Jeanne Buzeaud*, 1743

Mujeres juntas hablando y mirándose entre sí con la puerta abierta en un baño, comentando tejidos, comprobando texturas, combinando ropajes. Llevan las faldas con enaguas, corsés, rebecas o blusas encima, medias, zapatos de tacón, recogidos trenzados. Podrían estar eligiendo ropas para un evento excepcional, realmente no sabría decirlo, pero las retratadas aquí visten muy parecido, con piezas parecidas y siguiendo los mismos requisitos. ¿Es necesario que vayan vestidas así? Aquí se ven en una posición relajada o atareada, ocupada. Están preparándose para mostrarse en público, están arreglándose. Las vemos en posturas cómodas en una habitación con aparente intimidad y parecen moverse con soltura. Marie-Jeanne Buzeaud muestra un rostro agradecido en el retrato, pero realmente su cuerpo no tiene una postura natural, la espalda debe tenerla forzada, un pie aplastado por otra pierna, una mano relajada pero la otra en una posición provocada, un corsé presionando el abdomen, el sillón tiene respaldo pero ella no lo utiliza y se coloca un poco al borde. Estas posturas pueden querer presentarse ligeras y naturales

pero quizás sean más estáticas y artificiales de lo que parecen. Estas personas, ¿están mostrando su personalidad o están actuando como la sociedad espera que actúe? ¿Es el espacio privado un lugar donde encontrar la identidad que ofrecen los interiores del romanticismo? Si las mujeres se estaban encargando más de la decoración de la sala de estar/salón, ¿les era posible encontrar así su propia identidad en el espacio? ¿O es esa identidad una identidad familiar en la que consiguen formular una imagen unitaria, acogedora, capaz de recibir a todos los miembros de la familia pero ajena al individuo particular?

3.8. la ciudad, el campo

“y en las puertas cerradas de la biblioteca; y pensé en lo desagradable que era que le dejaran a uno fuera; y pensé que quizás era peor que le encerraran a uno dentro; y tras pensar en la seguridad y la prosperidad de que disfrutaba un sexo y la pobreza y la inseguridad que achacaban al otro y en el efecto en la mente del escritor de la tradición y la falta de tradición” (WOOLF, 1929, 36)

Es en las descripciones de los ambientes exteriores donde más se deleita Woolf, pausando el tiempo con el caer de las hojas o la contemplación de los árboles, el río, el suelo, las nubes. Esto nos revela el placer que le supone encontrarse en lugares en los que pueda presenciar tales elementos, y por tanto, la necesidad de estar en contacto con el exterior, de saber que es accesible y está disponible. Esta manifestación probablemente sea fruto del miedo al encarcelamiento en la casa, en la salita de estar, en el espacio privado (pero no por ello íntimo) en el que teme ser encasillada, como fácilmente podía ocurrir, sin alternativa.

“Pero ¿cómo hubiera podido evitarlo?, me pregunté, imaginando las burlas y las risas, las alabanzas de los aduladores, el escepticismo del poeta profesional. Debió de encerrarse en una habitación en el campo para escribir, desgarrada por la amargura y los escrúpulos, aunque su marido era la bondad en persona y su vida matrimonial una perfección” (WOOLF, 1929, 84)

Y tanto como se deleita en la descripción del espacio exterior y la naturaleza, también se detiene en las descripciones de Londres, plasmando la observación desde su ventana o desde su recuerdo.



[figura 7] Federico García Lorca, *Autorretrato en Nueva York*, 1929

La ciudad la presenta, como decíamos, como una gran máquina que no se detiene y en la que todos ruedan a su compás. Cuando demanda un cuarto propio también lo vincula a la tranquilidad del campo. En este pasaje mudarse al campo significaría (para Lady Winchilsea) liberarse de los murmullos de la tradición que le impiden levantar la cabeza siendo poeta, que son voces que se acumulan en la ciudad, mientras en el campo los árboles pueden absorber el sonido y permitir que los murmullos desaparezcan. Hablando de la diversidad de la multitud londinense que transita por las calles de la ciudad reconoce: “Todos parecían separados, absortos en sí mismos, ocupados en algún asunto propio”. Esta frase nos resulta familiar respecto a nuestro presente, la realidad de las grandes urbes: el individualismo afianzado en la metrópoli. La ciudad es una máquina. La máquina no se detiene. Las personas, que la hacen girar, tampoco. La ciudad resulta inabarcable por su tamaño y su variada cantidad de funciones. Los viandantes van de un lugar a otro, generando ruido, tratando de no perderse entre sus calles, a la vez que tratan de no ser arrojados por un automóvil (o de no arrojar a alguien con el suyo), y en definitiva, de no ser detenidos en su camino a su pequeño puesto de trabajo en la gran máquina. Es en este ritmo nervioso donde se dificulta el disfrute de la salud mental. Para Woolf la salud mental se adquiere en el exterior, en la salida. Es por ello que reclama la excursión para alcanzar el despeje mental de la suciedad de la locomotora, la quietud espiritual alejada del ruido.



[figura 8] John Ruskin. *Merton College y Magpie Lane, Oxford*, 1838

“La arquitectura es el arte que dispone y adorna los edificios levantados por el hombre, para cualquier uso, para que su visita pueda contribuir a su salud mental, vigor y deleite” (RUSKIN; 1964; 35). Ignorando la atribución al hombre en la frase, John Ruskin parece entender también que el espacio y la salud mental están vinculadas. Ruskin reclama el adorno en edificios públicos (arquitectura religiosa/civil/militar) más que en el ámbito doméstico y para él quizás esa arquitectura sí sea capaz de acogerle permitiéndole pensar libre y vitalmente. Virginia en cambio, o Mary, encuentran dificultades para ello, así que buscan salir de ahí para encontrar la soledad que conduce a la tranquilidad en espacios más lejanos a la mano del hombre que una capilla o una universidad, pues al fin y al cabo estos espacios tienen el inconveniente extra para ellas de estar jerarquizados en cuanto a su dominio y uso.

Respecto a la significación de la vida pública, encontramos en el último capítulo:

“Porque yo creo que si vivimos aproximadamente otro siglo –me refiero a la vida común, que es la vida verdadera, no a las pequeñas vidas separadas que vivimos como individuos- y si cada una de nosotras tiene quinientas libras al año y una habitación propia; si nos hemos acostumbrado a la libertad y tenemos el valor de escribir exactamente lo que pensamos; si nos evadimos un poco de la sala de estar común y vemos a los seres humanos no siempre desde el punto de vista de su relación entre ellos, sino de su relación con la realidad; si además vemos el cielo, y los árboles, o lo que sea, en sí mismos; si tratamos de ver más allá del coco de Milton, porque ningún humano debería limitar su visión; si nos enfrentamos con el hecho, porque es un hecho, de que no tenemos ningún brazo al que aferrarnos, sino que estamos solas, y de que estamos relacionadas con el mundo de la realidad y no sólo con el mundo de los hombres y las mujeres, entonces, llegará la oportunidad y la poetisa muerta que fue la hermana de Shakespeare recobrará el cuerpo del que tan a menudo se ha despojado”. (WOOLF, 1929, 154)

Mientras vuelve a hacer referencia al aislamiento en la ciudad, defiende la importancia del ámbito público sobre el privado. Si no encontramos impedimentos como la pobreza o las restricciones jerárquicas en el espacio, podremos desplegarlos en la vida pública y el espacio público para crear y convivir sin esas preocupaciones que suponen obstáculos para el pensamiento. “Como mujer no quiero país. Como mujer no tengo país. Como mujer mi país es el mundo” (WOOLF, 1938; 197). En *Tres Guineas* también rechaza el sistema patriarcal, la organización jerárquica y las relaciones de poder entre naciones. Como sabemos, para Woolf la guerra es un motivo más de tormento y preocupación. Aquí, demanda una idea de paz que no es individual sino colectiva. Denuncia un mundo que no está hecho a su medida como mujer, y lo hace desde una conciencia colectiva. Y al igual que la nación no es capaz de reconocer derechos de una gran parte de la sociedad, tampoco lo es la ciudad.

“Es necesario que haya libertad y es necesario que haya paz. No debe chirriar ni una rueda, no debe brillar ni una luz. Las cortinas deben estar corridas. El escritor, pensé, una vez su experiencia terminada, debe reclinarse y dejar que su mente celebre sus bodas en la oscuridad. No debe



[figura 9] Willhelm Bendz, *Artistas en Finck's Coffee House en Múnich, 1832*

mirar ni preguntarse qué está sucediendo. Debe más bien deshojar una rosa o contemplar los cisnes que flotan despacio río abajo. Y volví a ver la corriente que se había llevado el bote con el estudiante y las hojas muertas; y el taxi tomó al hombre y a la mujer, pensé, viéndoles cruzar la calle para reunirse, y la corriente les arrastró, pensé, oyendo a lo lejos el rugido del tráfico londinense, hacia aquel río impresionante.” (WOOLF, 1929, 140)



[figura 10] Edward Hopper,
Sol de la mañana, 1952

Una vez más hace referencia a la salida de la máquina de control queriendo alejarse del ruido, deseando abstraerse de manera que se aleje del mundo exterior de manera que el mundo interior pueda desplegarse en el pensamiento y en la escritura. La contemplación de la naturaleza nos revela su inclinación romántica en el deleite de la misma mientras trata de mirar con los mismos ojos la ciudad desde su ventana.

Muthesius decía sobre la campiña inglesa: “La tranquilidad de tener nuestras cuatro paredes, el sentimiento de satisfacción, el desarrollo de nuestra personalidad y la protección de nuestro talento, que debe ser considerada como nuestra misión en la vida, muy difícilmente pueden encontrar un lugar en la vida nómada metropolitana. Las condiciones de vida metropolitanas, como la misma metrópolis, provocan inestabilidad, dispersión y superficialidad” (DE PRADA; 2011; 59). Para él la casa inglesa ofrece el espacio en el que desarrollar una identidad, y no la ciudad. Ésta corrompe al hombre, lo conduce a la perversión. La tranquilidad de la casa de campo le ofrece una vida serena, alejada del frenesí de la metrópoli.

Woolf también rechaza la metrópoli, pero ya sabemos que lo hace por motivos distintos, al igual que también rechaza los interiores frente a los exteriores, ya que no es tampoco dentro donde encuentra su identidad, donde no puede tener intimidad excepto en un vestidor. Y quizás esa inestabilidad, dispersión y superficialidad que Muthesius encuentra en la metrópoli puede encontrarla la mujer en la casa. Si el hombre se aísla en su estudio, se abstrae de la vida familiar con facilidad, se relaciona con otras personas, hace vida fuera de casa, y se enajena de asuntos domésticos y familiares, su individualismo también puede suponer una relación familiar dispersa. El encarcelamiento en la casa, el aislamiento respecto a la sociedad, la privación de aplicarse en un oficio, el sometimiento al hogar y la familia y la carencia de suplir unas necesidades y deseos propios puede desembocar en

una inestabilidad emocional. Como también basar la identidad propia en la apariencia y en un ideal femenino de esposa y madre implica una superficialidad que bloquea el pensamiento y el desarrollo de la personalidad y el juicio propio.

conclusiones

Después de este recorrido por los distintos pasajes del libro, cabe plantear las líneas de trabajo para realizar el traslado de esos espacios a los referentes que tomaremos como casos de estudio. La primera de ellas sería la importancia de los espacios abiertos en la vivienda. Si el espacio exterior, como hemos ido argumentando, simboliza para la autora la libertad, y favorece el pensamiento reflexivo, podremos comprobar cómo se conforman esos espacios abiertos y qué tipo de mediaciones, (porches, terrazas, galerías) permiten disfrutar del espacio libre aun estando en el interior de la vivienda. Prestaremos especial atención a los espacios de estancia, comprobando si plantean algún tipo de relación con el espacio abierto.

La segunda de las líneas de trabajo sería la comprensión del funcionamiento de la vivienda en términos de organización jerárquica del espacio. Trataremos de deslindar los espacios de servicio, los de representación, los espacios propios del hombre, de los niños y los posibles espacios de la mujer, para ver hasta qué punto la mujer disponía de independencia, de capacidad de decorar y significar esos espacios, y qué privacidad era posible en ellos, prestando especial interés a las salas de estar.

3.9. más pasajes que abordan los temas

3.9.1. la sala de estar

“Que pudiera realizar todo esto, escribe su sobrino en sus memorias, es sorprendente, pues no contaba con un despacho propio donde retirarse y la mayor parte de su trabajo debió de hacerlo en la sala de estar común, expuesta a toda clase de interrupciones. Siempre tuvo buen cuidado de que no sospecharan sus ocupaciones los criados, ni las visitas, ni nadie ajeno a su círculo familiar. Jane Austen escondía sus manuscritos o los cubría con un secante.”
(WOOLF, 1929, 92-3)

“A los ojos de Jane Austen había algo vergonzoso en el hecho de escribir *Orgullo y Prejuicio*. Y, me pregunto, ¿hubiera sido *Orgullo y Prejuicio* una novela mejor si a Jane Austen no le hubiera parecido necesario esconder su manuscrito para que no lo vieran las visitas?” (WOOLF, 1929, 94)

“y debemos aceptar el hecho de que estas buenas novelas, *Villette*, *Emma*, *Cumbres borrascosas*, *Middlemarch*, las escribieron mujeres sin más experiencia de la vida de la que podía entrar en la casa de un respetable sacerdote; que las escribieron además en la sala de estar común de esta respetable casa y que estas mujeres eran tan pobres que no podían comprar más que unas cuantas manos de papel a la vez para escribir *Cumbres borrascosas* o *Jane Eyre*” (WOOLF, 1929, 97)

“Teniendo en cuenta que Mary Carmichael no era un genio, sino una muchacha desconocida que escribía su primera novela en su salita-dormitorio, sin bastante cantidad de estas cosas deseables, tiempo, dinero y ocio, no salía mal de la prueba, pensé.” (WOOLF, 1929, 128)

3.9.2. el campo

“Y leí que *Jane Eyre* solía subir al tejado cuando Mrs. Fairfax estaba haciendo jaleas y miraba por encima de los campos hacia las lejanías. Y entonces suspiraba —y esto es lo que le reprochaban.

Entonces suspiraba por tener un poder de visión que sobrepasara aquellos límites; que alcanzara el mundo activo, las ciudades, las regiones llenas de vida de las que había oído hablar, pero que nunca había visto; deseaba más experiencia práctica de la que poseía; más contacto con la gente de mi especie, trato con una variedad de caracteres mayor de la que se hallaba allí a mi alcance.” (WOOLF, 1929, 95-6)

“Es necesario que haya libertad y es necesario que haya paz. No debe chirriar ni una rueda, no debe brillar ni una luz. Las cortinas deben estar corridas. El escritor, pensé, una vez su experiencia terminada, debe reclinarse y dejar que su mente celebre sus bodas en la oscuridad. No debe mirar ni preguntarse qué está sucediendo. Debe más bien

deshojar una rosa o contemplar los cisnes que flotan despacio río abajo.” (WOOLF, 1929, 141)

3.9.3. la ciudad

“El escenario, si tenéis la amabilidad de seguirme, ahora había cambiado. Las hojas seguían cayendo, pero ahora en Londres, no en Oxbridge; y os pido que imaginéis una habitación como millares de otras, con una ventana que daba, por encima de los sombreros de la gente, los camiones y los coches, a otras ventanas, y encima de la mesa de la habitación una hoja de papel en blanco, que llevaba el encabezamiento LAS MUJERES Y LA NOVELA escrito en grandes letras, pero nada más.” (WOOLF, 1929, 37)

“Se estaban encendiendo las lámparas y se había operado en Londres desde la mañana un cambio indescriptible. Parecía como si la gran máquina, después de trabajar todo el día, hubiera hecho con nuestra ayuda unas cuantas yardas de algo muy emocionante y hermoso, una tela de fuego en que fulguraban ojos rojos, un monstruo leonado que gruñía despidiendo aire caliente. Hasta el viento parecía latir como una bandera, azotando las casas y sacudiendo las empalizadas.” (WOOLF, 1929, 55)

“Una mujer no podía entonces ir sola por las calles. Nunca viajó; nunca cruzó Londres en ómnibus ni almorzó sola en una tienda.” (WOOLF, 1929, 95)

“Al día siguiente, la luz de la mañana de octubre caía en rayos polvorientos a través de las ventanas sin cortinas y el murmullo del tráfico subía de la calle. A esta hora, Londres se estaba dando cuerda de nuevo; la fábrica se había puesto en movimiento; las máquinas empezaban a funcionar. Era tentador, después de tanto leer, mirar por la ventana y ver qué estaba haciendo Londres en aquella mañana del 26 de octubre de 1928. (...) Por aquí venía un mensajero; por allá una señora con un perro. La fascinación de la calle londinense consiste en que nunca hay en ella dos personas iguales; cada cual parece ocupado en algún asunto personal y privado. (...) Todos parecían separados, absortos en sí mismos, ocupados en algún asunto propio.” (WOOLF, 1929, 129)

4. caso de estudio I. Edwin Landseer Lutyens: Casa Orchards en Surrey, Inglaterra (1899-1902)

4.1. introducción



[figura 1] exterior desde la esquina sureste

Esta casa de campo se realiza para la familia de un segundo barón del condado de Sussex, Sir William Chance (1835-1935), y su familia. Su familia podemos deducir que estaría compuesta por, además de su mujer Julia Charlotte Chance, sus hijos en común y la casa estaría ocupada además por el servicio. Desde un principio, asumimos que esta casa representa a un grupo social minoritario pero aun así, los modos de vida si son significativos a la hora de entender los espacios de la alta burguesía inglesa, a la que pertenecía Virginia Woolf. Y por eso los espacios principales de los que dispone sí nos pueden dar una idea de la imagen que los ingleses solían admirar y a la que solían aspirar en sus hogares.



[figura 2] fachada sur

La casa se construyó entre los años 1899 y 1902 a 1,6 km de la ciudad de Godalming, en el condado inglés de Surrey y se considera afín al estilo *Arts and Crafts*. Orchards continúa un discurso que Lutyens ya había comenzado con otras casas de campo inglesas desde Crooksbury (1890) hasta Munstead Wood (1889-97). Orchards tiene un tamaño que le aleja de ser un *cottage* o cabaña de campo. No es sólo la casa en sí, pero también sus jardines, que se extienden hacia el sur ocupando una superficie generosa, ofreciendo actividades exteriores de ocio e incluyendo un huerto.

Así, la casa inglesa, como la mayoría de Lutyens, sigue la línea de una construcción y una composición arquitectónica tradicionales inglesas y en concreto de la tradición arquitectónica del condado de Surrey. Antes de la guerra, Lutyens era ya reconocido como un arquitecto de casas unifamiliares de campo para la clase media-alta, después de la guerra su arquitectura era ya considerada como símbolo de poder y éxito en la nación. (O'NEILL; 1980; 10)



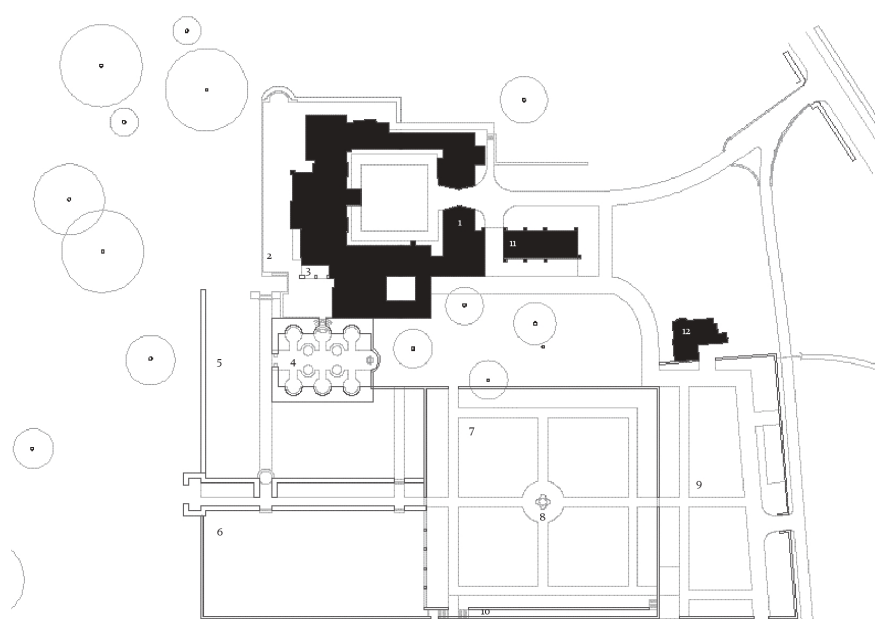
[figura 3] entrada al norte

Sabiendo esto, trataremos de encontrar en este ejemplo de casa inglesa cualidades y características que nos acerquen al discurso que traemos de la relación de la mujer de aquella época con la casa, del espacio exterior, el espacio interior y las actividades que permiten los mismos. En ninguno de los dos casos de estudio haremos un análisis exhaustivo de todos los aspectos de la casa,

ni de aspectos constructivos, formales o contextuales, acotándose el estudio a los aspectos concretos donde puede encontrarse relación con el texto del que partimos.

4.2. análisis

En forma de U hacia el norte, la casa cuenta con un gran patio central alrededor del cual se conforma el espacio construido. Además de este bloque, existen varias piezas segregadas o algo separadas del mismo e integradas en el espacio exterior que completan el programa: establos, una cabaña e invernaderos.



[figura 4] plano de situación con la casa y los jardines

Con una fachada de piedra bargate, (extraída tradicionalmente del entorno de Surrey), ladrillos rojos, el uso de madera de roble y de tejas rojas, la envolvente exterior tiene un aspecto vernacular. También el interior, como veremos más adelante, presenta una imagen regional y doméstica. Los alrededores ajardinados favorecen la imagen de la construcción con una vegetación abundante y un entorno libre de otras construcciones.

Como hemos dicho, la vivienda está preparada para una familia numerosa, contando con ocho dormitorios para la familia en la planta primera, un tercio de la planta dedicado únicamente al servicio y una tercera planta que creemos constaría de más dormitorios para el servicio.

En cuanto a la composición en planta baja, las estancias desti-



[figura 5] porche y claustro en el patio interior

planta de situación

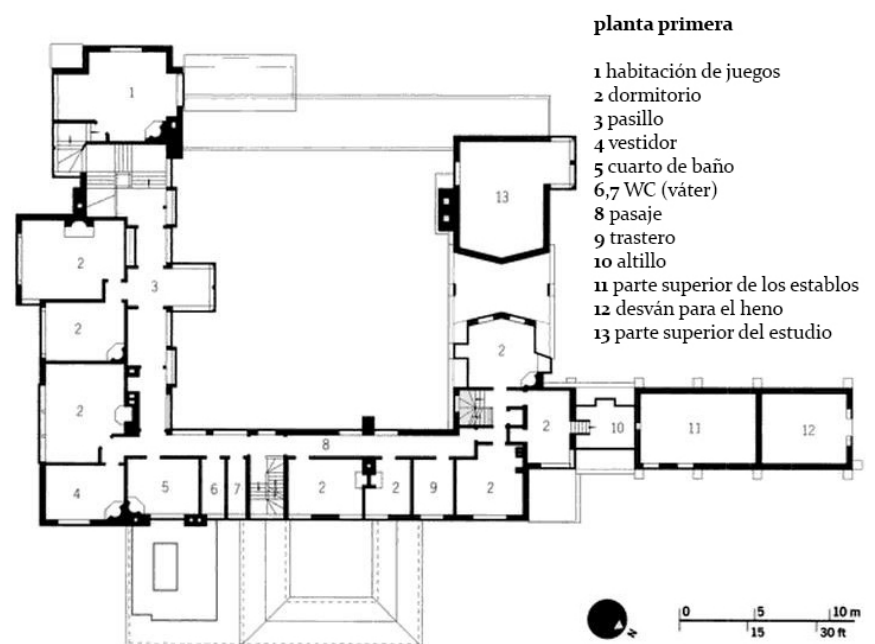
- 1 casa
- 2 terraza sur
- 3 terraza de la galería
- 4 jardín neerlandés
- 5 jardín de arbustos
- 6 césped de cróquet
- 7 jardín de la cocina
- 8 pozo
- 9 huerto
- 10 camino elevado
- 11 establos
- 12 cabaña



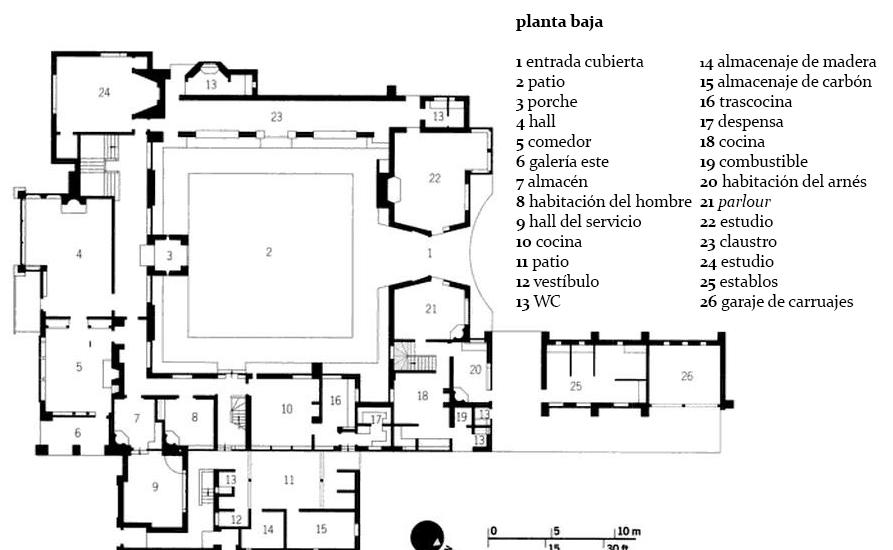
[figura 6] escaleras a la galería este

nadas a la familia son el *hall* principal al sur (frente a la entrada cubierta al otro lado del patio), justo al lado el comedor casi tan grande como el *hall*, y al norte el *parlour*, dos estudios, el claustro y los dos baños hacia el oeste y un porche a modo de entrada desde el patio central frente al *hall*. Estas habitaciones se conectan mediante una galería que recorre todo el patio y que conecta la zona principal de estancia, y el jardín, con la zona de servicio. Al norte junto a la entrada se sitúan los establos de caballos y el garaje de carruajes como una pieza separada en planta baja pero unida por la planta primera. Junto a ella se encuentran los jardines y alguna pieza construida más alejada de la casa vinculada a ese exterior, como son los invernaderos y la cabaña.

el servicio

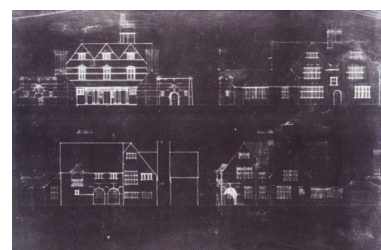


[figura 7] planta primera con usos



[figura 8] planta baja con usos

En cuanto al espacio dedicado al servicio, vemos que se sitúa al este en la planta baja, con una distribución y uso del espacio algo distinta al resto de la casa. En planta parece que esta zona está más constreñida, con menor superficie en cada estancia y con su propio *hall* y salidas al exterior. Además de escaleras de conexión con la planta superior propias e incluso hacia una planta inferior a la baja de la cual no tenemos más información pero que podría ser un sótano de almacenaje o de dormitorio para los empleados. Normalmente, en este tipo de casas, los espacios de servicio que no se disponían en la planta baja, se ubicaban en plantas secundarias como los semisótanos, los sótanos o las buhardillas.

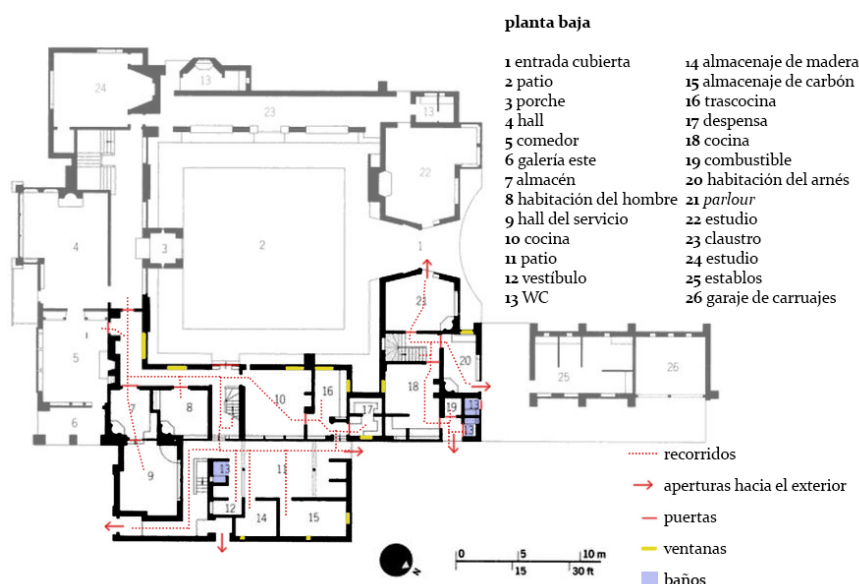


[figura 9] alzados

Por tanto, el “bloque” que forman las habitaciones de servicio podría casi delimitarse y separarse del resto de la casa sin alterarla apenas, al menos en esta planta baja. En la primera planta reduce su dimensión respecto a la baja porque una parte de la planta solo tiene una altura, y además no se ocupa esa zona por las habitaciones de servicio, pero se aprecia el menor tamaño de esa crujía respecto a las otras zonas de la edificación. Aun así, estas habitaciones podrían ser sólo para los hijos e invitados, en las fotografías del exterior vemos que hay una tercera planta de buhardillas en las se dispondrían dormitorios y espacios para el personal del servicio.

Por lo tanto los espacios de servicio constituyen un mundo autónomo dentro de la casa, aunque tiene acceso a la casa al completo. Eso sucede para garantizar la independencia y la privacidad de la familia respecto al servicio asegurando la separación entre los dos mundos. Las habitaciones que configura la zona de servicio se recorren a menudo a través de puertas, es decir, con recorridos que atraviesan habitaciones (fig. 10). Esto niega la posibilidad de aislamiento entre las personas del servicio, salvo posiblemente en la zona de dormitorios. Como hablábamos en el capítulo 3.5 sobre el sometimiento del servicio a la familia, la mayoría del espacio está dedicado a actividades públicas, destinadas a las otras personas, vinculadas a cuerpos ajenos y no al mismo propio e íntimo. La vida en la casa de los trabajadores debía estar dedicada por tanto únicamente al trabajo para la casa y la familia, donde el yo propio apenas tiene cabida. Aun así es posible que un ama de llaves o un mayordomo, o incluso ambos, tuvieran su propio dormitorio e incluso una pieza de estar para uso propio, o viviera en la cabaña junto a los huertos. De hecho, en la planta distinguimos dentro de la zona de servi-

cio en la figura 10, una zona que no está conectada directamente con el resto. Ésta es la que consta de cocina, habitación del arnés, habitación para el combustible, baños y tiene acceso a una escalera hacia la planta primera y al *parlour*. Este “paquete” de estancias no se conecta en el interior con la zona de servicio a pesar de su proximidad. Pudiera ser para alguien que trabajara como ama de llaves o chófer como hemos dicho.



[figura 10] planta baja con esquema de la zona de servicio

También apreciamos que las ventanas de la zona del servicio son más reducidas que las del resto de la casa, otra muestra de la falta de interés en hacer estos espacios habitaciones agradables para el estar, como lo son el *hall*, el comedor o los estudios que gozan de un contacto con el exterior más directo y generoso a través de aperturas más amplias y entregadas al espacio exterior (con volúmenes que se abren hacia el mismo, terraza, galería y balcón).

El hecho de que no haya fotografías del interior de las zonas de servicio en la mayoría de casas de Lutyens es otra demostración de que esta zona recibía menos atención que el resto de la casa. Tampoco hay planos ni conocemos qué mobiliario tenía, si había espacio suficiente para guardar objetos, si los objetos pertenecían a la casa y a la familia o si también había cabida para objetos personales, si tenían muebles para descansar y cómo de confortables eran.... La falta de información nos detiene aquí. Respecto a la información que queda sobre las mujeres y sus ocupaciones (mayormente en la casa) Woolf nos decía: “Todos estos hechos deben de encontrarse en alguna parte, me imagino, en los registros de las parroquias y los libros de cuentas” (WOOLF, 1929, 65). Nosotras tratamos de encontrar esta información entre pla-

nos y fotografías de las casas, pero a veces incluso esto resulta difícil si no se ha mirado a la parte de servidumbre de la casa, a los rincones, a lo que no son los grandes jardines o los salones y comedores. Parece que a los fotógrafos o a los arquitectos que han seleccionado la información no les ha interesado retratar la parte más “ordinaria” o “mundana” de las casas y sí la imagen presencial de los jardines, de las fachadas y de los salones bien amueblados.

las estancias principales: el hall, el comedor

De Prada explica que la casa inglesa sufre transformaciones desde el siglo XIV hasta el siglo XX. El modelo inglés promueve valores medievales y un gusto por lo pintoresco. En la casa inglesa se celebran ceremonias y por tanto está preparada para hacer comidas y para retirarse luego a otro tipo de estancias. El *hall* juega un papel importante en este estilo de vida y también ha sufrido transformaciones. En un principio, “El *hall* tenía dos partes, la parte de los señores, que estaba elevada y ocupaba el extremo opuesto al vestíbulo, y la parte de los criados, entre la zona elevada de los señores y el *screen*, que además contenía dos grandes mesas y una chimenea” (DE PRADA; 2011; 61). Muthesius explica respecto al modelo medieval que “el único propósito del *hall* es crear una impresión estética. Una gran cantidad de espacio se sacrifica para ello, puesto que el *hall* normalmente ocupa dos alturas.” (DE PRADA; 2011; 64)

Frente a esto, el *hall* en su origen tipológico se trataba de un comedor y/o sala de reuniones donde el señor medieval recibía a sus siervos e invitados. El modelo que defiende Muthesius es el modelo modificado e idealizado del modelo tradicional inglés que decíamos, de hecho desaconseja el uso tradicional del *hall* por su inutilidad.

“Pero cualquiera que sea la forma del *hall*, la manera inglesa siempre trata de hacerla algo más que una antesala, creyendo que debería crear una impresión familiar. (...) Uno salta de la naturaleza salvaje directo a una atmósfera cálida y amable” (MUTHESIUS; 1979; 203). En Orchards ya el *hall* ni siquiera es la entrada principal, se encuentra bien introducido en la vivienda y para llegar a él primero se pasa por la entrada cubierta, el patio, el porche y un pasillo de manera que ya ha perdido todo ese carácter originario del *hall* medieval inglés.

Por tanto el gran *hall* se conecta con el comedor, más cercano a

la zona de servicio, a la bodega y las cocinas. El comedor debió ser un espacio donde toda la familia se encontraba para comer y donde, cuando no, posiblemente “los hombres jugaban al billar, las mujeres bordaban y todos jugaban a las cartas” (RYBCZYNSKI, 1986, 115) o quizás esto lo hacían en el denominado *hall*. Éste, que en el modelo de casa medieval original tenía una función representativa, probablemente aquí funcione como salón para toda la familia, se cambia el papel de estancia representativa del status del propietario por esa función multiuso, “el comedor se complementaba con una sala anexa a la que se retiraban las señoras mientras los caballeros bebían oporto” (DE PRADA; 2011; 61). En Orchards este lugar podía ser el *hall* por proximidad y uso, aunque también podría ser el *parlour*. Miraremos *halls* y comedores de Lutyens y otros para hacernos una idea de cómo sería el interior del mismo, pues seguían pautas similares, como Hermann Muthesius apuntaba, “Incluso en casas pequeñas los *halls* siempre tienen una chimenea. Los *hall* están amueblados y sus suelos alfombrados. Los paneles de madera son el tratamiento preferido para las paredes, de hecho son considerados la decoración ideal para el *hall* de la casa inglesa. Para conservar su aire confortable bajo todas las circunstancias, no está permitido que el *hall* se eleve sobre dos plantas, a no ser que cubra un área tan grande que fuera deseable.” (MUTHESIUS; 1979; 203). Estas características las podemos ver claramente en fotografías de *halls* y comedores ingleses de la misma época.

Comprobamos que los suelos están revestidos de madera y pro-



[figura 11] planta baja con esquema de habitaciones públicas

tegidos con grandes alfombras de un estampado al estilo *Arts and Crafts*. También la estructura de pórticos y viguetas son de madera, al igual que las paredes, si no son blancas, tienen un revestimiento de madera.

La vajilla suele estar expuesta en muebles de madera e incluso hay platos colgados de la pared y sobre la chimenea. La vajilla sobre los muebles parece ser expositiva, no teniendo si quiera vidrios para guardarla del polvo. También algunos cuadros decoran a menudo las paredes.

Las barandillas, las sillas, las mesas son de madera moldeada. También las lámparas parecen tener un diseño propio.

También cuentan con grandes ventanales que permitirán aprovechar la máxima luz posible en un lugar como Inglaterra donde predomina el cielo nublado.

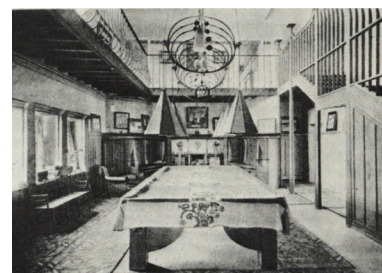
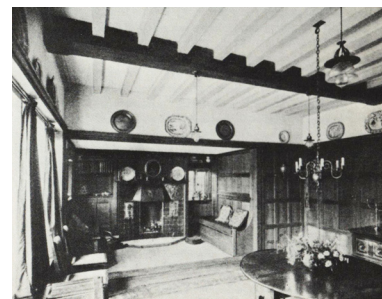
En el caso del comedor de Orchards (fig. 16) vemos que el pilar se presenta como una columna con capitel y basa en el ancho de la ventana y enmarcado la puerta. Las ventanas tienen la hoja próxima a la cara exterior del muro, quedando un alféizar en el exterior en el que poder colocar objetos. También Lutyens planea los hundidos en la pared a modo de mobiliario o para colocar un calentador. Prepara la casa para que se habite, propone espacios que necesitan objetos que los completen y los conviertan en útiles.

En el pasillo principal de la planta primera (fig. 18), existen algunos espacios que no parecen ser útiles, puntos muertos donde se acaba colocando una silla, una planta, una cajonera. También el pasillo cuenta con amplios ventanales.

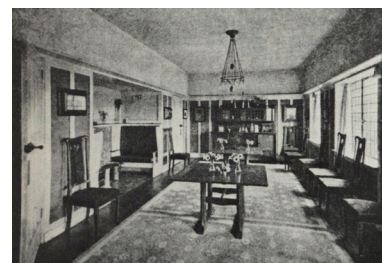
Todos estos tienen en común los espacios más públicos de la casa de campo inglesa de la época. Aun así, en su conjunto poseen una imagen distinta las unas de las otras. Los muebles tienen diseños parecidos pero no iguales, las alfombras son distintas, las lámparas, la composición del techo, los cuadros, cortinas y carpinterías, la modulación de la madera. Todo esto conforma espacios no idénticos pero con identidad propia, que persiguen un mismo ideal pero no presentan un mismo resultado. ¿Es esta diferencia la que proporciona identidad a quienes viven la casa? La arquitectura debe identificar a las personas que viven dentro, en especial la arquitectura doméstica. Esta es la configuración del



[figura 12] William Henry Biflake. Hall y comedor de la Casa Yates, Four Oaks en Birmingham, Reino Unido



[figura 13] George Walton. Hall y comedor de *The Leys* en Elstree, Reino Unido, 1901



[figura 14] comedor de Orchards



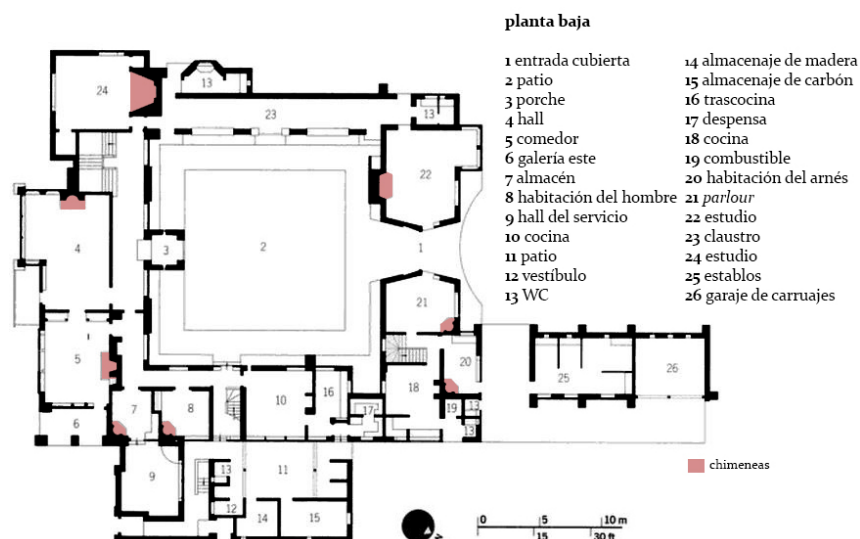
[figura 15] escaleras al estudio



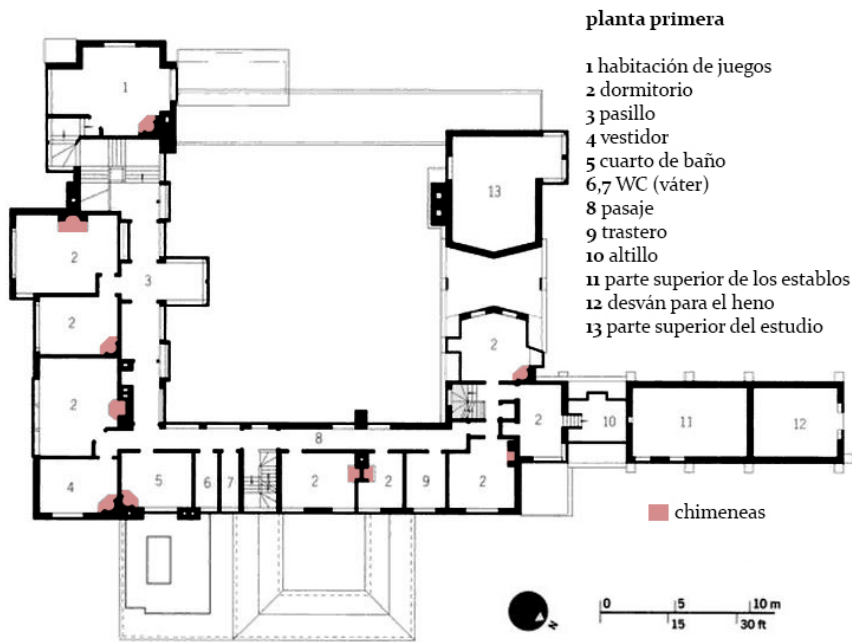
[figura 16] escalera principal y pasillo de planta primera

espacio que los habitantes eligen. El arquitecto proporciona una serie de cualidades como las dimensiones de la habitación (el largo, el ancho, el alto), la amplitud de las ventanas (la apertura hacia el exterior), la conexión con otras partes de la casa, la escala de la chimenea, los vaciados en la pared a modo de muebles... y los habitantes completan el lugar con los objetos. Estas casas parecen añadir más de lo que podrían necesitar, tienen decorados, molduras y objetos cuya función es únicamente decorativa. ¿Serán estas cosas necesarias para alcanzar el confort, para que el espacio sea capaz de acoger, de recoger, de tener identidad?

También es notable la presencia de chimeneas. Las encontramos tanto en los planos de planta baja como en los de planta primera y los vemos en las fotos exteriores de la casa. En planta baja los estudios, el *hall*, el comedor, la bodega, la habitación del servicio, el almacén/bodega y el *parlour* tienen chimenea. Las más grandes parecen ser las de los estudios, el *hall* y el comedor. En la planta primera los ocho dormitorios tienen chimenea, como también la habitación de juegos, un baño y el vestidor. La chimenea entonces parece necesaria, la mayoría de habitaciones la tienen, incluidas algunas del servicio. La chimenea significa confort, calor, protección, y potencia la diferencia entre estar en el exterior y estar bajo techo. Claramente las de los espacios más grandes y públicos son más grandes, pero realmente la chimenea no es el centro de la casa, porque hay muchas en distintas estancias. Recordamos ahora aquellas casas isabelinas oscuras y estrechas de las que Woolf habla en las que quizás hubiera chimenea, pero no leña para el fuego. Quizás a la falta de luz se le uniera la falta de calor, lo cual hace que la estancia no se agradable y si no es confortable, ¿podemos llamarlo hogar?



[figura 17] chimeneas en planta baja



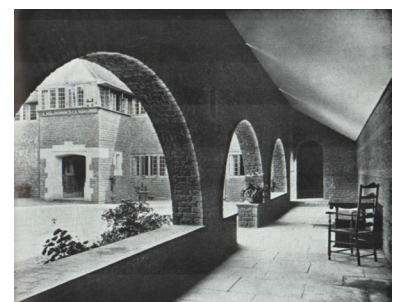
[figura 18] chimeneas en planta primera

la búsqueda de espacios privados: el estudio, el parlour, los dormitorios, el vestidor

El estudio de la entrada tiene una doble altura, se encuentra junto al claustro, en conexión con el otro estudio a través del mismo y con salida hacia los exteriores del oeste además de estar ambos cerca de dos baños o cuartos de aseo.

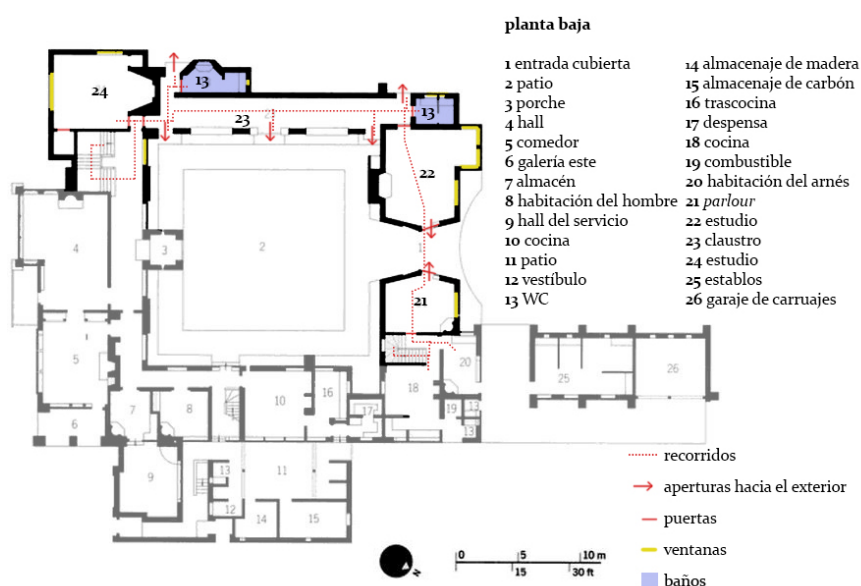
No esperaríamos que los dos estudios fueran a ser uno para William Chance y otro para Julia Charlotte Chance pero Lutyens le proporcionó a ella el estudio al noroeste junto a la entrada y el estudio al suroeste, conectado con el anterior por el claustro, para William Chance. El estudio de Julia parece tener algo más de privacidad respecto a las estancias públicas pues tiene 2 puertas (el *hall*, el comedor y el *parlour* tienen 3) siendo una de ellas desde la propia entrada cubierta y otra hacia el claustro. Este estudio se abre hacia el espacio de entrada con numerosas ventanas, con asientos bajo las mismas a modo de *bay window*, muy accesible desde el *parlour* y disponiendo, como dijimos, de un baño justo en el otro extremo. También disfruta de cercanía hacia el exterior por el oeste. No sabemos hasta qué punto la señora Chance pudo gozar de intimidad en este estudio pero quizás le permitió tener cierta quietud, una tranquilidad con la que poder reflexionar sin la distracción de temas domésticos.

También el estudio para William tiene un baño al lado y cercanía a la terraza exterior oeste. Este estudio es más privado que



[figura 19] el claustro

el otro porque sus ventanas se asoman hacia una parte mucho más aislada de la casa y tiene un espacio controlado por una sola puerta, además consta de una chimenea más grande que las del resto de la casa. Así, se sitúa en un lugar alejado del movimiento central y mira hacia un exterior que no forma parte de los jardines de la casa. Así, pensamos que el primero tenía un carácter más relajado y público, que podía servir como lugar de reuniones, encuentros con invitados, comités... mientras el segundo estudio podría ser realmente un lugar de trabajo, más íntimo y privado, con cerrojo y mobiliario para guardar objetos y documentos personales donde el hombre podía evadirse para trabajar o disfrutar de la tranquilidad.



[figura 20] planta baja con esquema espacios privados y públicos

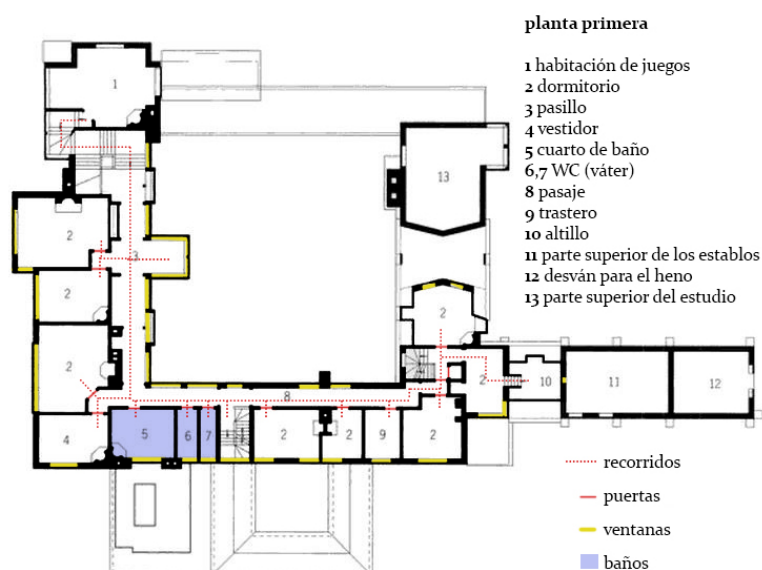
Por otro lado, en la entrada se sitúa el *parlour* (o lo que se traduciría como locutorio) frente al estudio y junto a un núcleo de escalera, y conectado con la zona del servicio. Esta estancia según la *Wikipedia* generalmente es un espacio en la iglesia o en la cárcel donde los monjes o monjas reciben visitas o hablan entre ellos. El locutorio, a diferencia de otras habitaciones de un edificio religioso, no requiere silencio y por tanto permite la charla. En el siglo 20 el *parlour* se entendía en el ámbito doméstico de los países anglosajones como un lugar de recepción o de entretenimiento y como salón o sala de estar en Inglaterra. Woolf hace referencia a la salita como *sitting room* y a la salita-dormitorio como *bed-sitting-room*. Relacionamos esta salita con el *parlour* de Lutyens, aunque no sabemos si de verdad son equivalentes. Según lo que parece ser el *parlour* parece lógico pensar que en esta habitación se podían reunir todos. Era la sala a la que se

retiraban las mujeres cuando los hombres e invitados comenzaban a fumar después de una comida y que estaba abierta a todo el mundo, o era la sala a la que los hombres se retiraban a fumar.

El recorrido hacia el estudio de Julia Chance es directo hacia esta salita, también tiene una conexión bastante directa desde una de las cocinas y una ventana que la relaciona visualmente con el espacio de entrada. Se cierra hacia el patio y dispone de una dimensión menor que el comedor.

Por tanto, los recorridos en planta baja se distinguen de aquellos de planta primera. A nivel de entrada los recorridos son complejos. A veces la puerta se coloca de manera que coincida con otra puerta de otra habitación de enfrente como ocurre con el *parlour* y el estudio en la entrada, el *hall* y el comedor tienen una puerta en común, la zona de servicio tiene unos recorridos entre habitaciones independientes de la casa. Toda la planta primera tiene un carácter público, es difícil encontrar privacidad por la disposición de las puertas y ventanas y por el carácter de los espacios, que suele invitar a ser habitados por cualquiera.

En la planta alta, los recorridos se simplifican a un pasillo. Las habitaciones tienen una sola puerta y se enfrentan a los corredores. Los dormitorios, como hemos comentado, se sitúan en esta planta primera y en la segunda. Los tres de la franja sureste, de mayor tamaño, estarían destinados a los adultos de la familia, en la franja este estarían los dormitorios de los hijos, que serían cuatro, con un solo baño para todos y dos cuartos de aseo. Existe un octavo dormitorio justo encima del *parlour* que sospechamos que podría ser del mayordomo, del ama de llaves o del chófer.



[figura 21] esquema de planta primera

Existe en planta primera un vestidor que en principio pensé que era para las mujeres de la casa pero cabe la duda porque hay un único vestidor: “En las casas para la alta burguesía inglesa decimonónica, es el hombre, y no la mujer, el que disfruta de la intimidad del dormitorio y dispone de una habitación exclusiva para vestirse. El hombre tiene además un estudio o despacho propio que le facilita una mayor independencia dentro de la vida familiar.” (ESPEGEL; 2006; 41). Quizás en esta casa en la que a la mujer se le ha concedido un estudio para ella, el vestidor se comparte entre los miembros de la casa. Si este vestidor solo se le concede al hombre y la mujer no dispusiera de él para acceder a una intimidad total en un momento dado, sólo quedaría el baño para una privacidad asegurada o el dormitorio en caso de que el matrimonio duerma en habitaciones separadas. Julia Chance dispone de estudio propio pero como vemos, es una habitación bastante pública y expuesta, en la que podría disponerse de aislamiento pero con posibles interrupciones. En cambio el hombre tiene a su disposición al menos un estudio en el que realizar con independencia e intimidad distintas tareas sin ser interrumpido.

Con este carácter público, la casa está preparada para el recibimiento de personas y para el esparcimiento tanto de ocio como de trabajo para los posibles invitados, con las grandes estancias en planta baja, los dos estudios, los ocho dormitorios y los amplios jardines para jugar al cróquet y pasear. Además de disponer de dos cocinas y establos donde aparcar el carruaje y una extensa terraza junto al *hall* principal. La casa está más que preparada para ser vista, recorrida y disfrutada por los invitados, de manera que se sigue alimentando la vida social aunque sea lejos de la ciudad. “La casa de campo inglesa, que complementaba, aunque no sustituía, a la ciudad como centro de vida social” (RYBCZYNSKI, 1986, 113). En la cultura inglesa, para las familias de clase socio-económica alta, la visita a casas ajenas y la invitación a la propia era algo que disfrutaban y tenían como costumbre. La casa tenía que estar preparada para ello.



[figura 22] vista a la galería del este

el exterior

La casa mantiene una vinculación con el exterior notable. La falta de privacidad que ofrecen las estancias interiores puede verse compensada por las numerosas posibilidades de contacto con el exterior.

Como hemos visto, al oeste los dos estudios están conectados

mediante el claustro con la terraza de esa zona. Es decir, que desde el estudio no es necesario recorrer el patio principal ni ningún pasillo o estancia pública. A la terraza sur, ésta más amplia, dan el *hall*, el comedor, ambas con puertas y ventanas hacia la misma. También el *hall* de servicio tiene acceso al mismo. Desde esta terraza se puede caminar hacia los jardines de arbustos y al neerlandés y más hacia delante desemboca en el área de cróquet. Hacia el norte, la zona de servicio tiene salida también hacia los jardines de la cocina, hacia los establos y hacia la cabaña y huertos, más alejados hacia el norte.

Por tanto, la casa está perforada insistentemente en todas sus fachadas tanto exteriores como interiores. Los pasillos del perímetro del patio interior tienen grandes ventanales hacia el mismo. Existen espacios también de transición entre interior exterior como lo son el claustro, las galerías o el balcón.

Como la mayoría de jardines de Lutyens desde Munstead Woods, Gertrude Jekyll diseñó los jardines de Orchards. Jekyll era una horticulturista, artesana, diseñadora de jardines, escritora, artista y fotógrafa que también realizaba fotografías de los jardines de las colaboraciones con Lutyens y que estrechó lazos con Julia Chance. El jardín neerlandés tiene una fuente a modo de cuenca con un grifo con una cara de león diseñado por Julia Chance (fig. 23), como también otras esculturas para jardines de Lutyens y Jekyll.

Esta cercanía a la naturaleza, al espacio exterior y al aire fresco puede ser una oportunidad para escapar de la exposición de los espacios de día de la casa. El deseo de intimidad o soledad que puede resultar difícil de conseguir dentro de la vivienda, puede ser satisfecho entre los recorridos y rincones de los distintos jardines.

Los recorridos exteriores se delimitan con muros de piedra de distintas alturas y con pavimento sobre el terreno natural. Existen umbrales a modo de aperturas de arco sobre los muros para distinguir los jardines entre sí. La abundante vegetación le aporta calidez al espacio al igual que el mobiliario y la decoración lo hacen en el interior. Además, el verde a veces sube por la fachada enredándose en pilares, ventanas e incluso tejado.

Tanto los miembros de la familia como el servicio tenían acceso al espacio exterior. La casa se dilata hacia afuera sin discriminar



[figura 23] fuente diseñada por Julia Chance



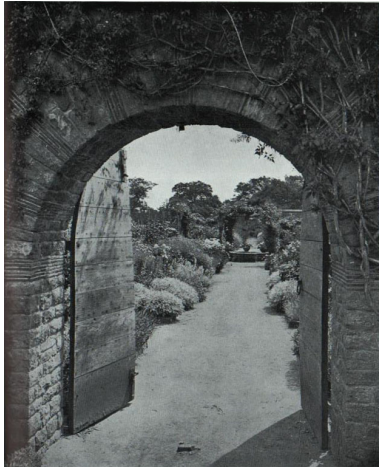
[figura 24] flores en los jardines



[figura 25] pozo en el jardín de la cocina



[figura 26] arco en el jardín



[figura 27] arco en el muro del jardín de la cocina, vista hacia el pozo

a nadie. Que existiera una diferencia jerárquica en el uso de los distintos jardines como ocurría en los jardines de *Oxbridge* y que supusiera un obstáculo para algunas personas no podemos saberlo. De no ser por esos posibles impedimentos sociales, este estudiado conjunto de jardines sí que parece invitar a la imaginación y el pensamiento. Los arcos cubiertos por vegetación, los caminos que interrumpen el terreno, el agua que aparece puntualmente en la fuente y el pozo, la vegetación abundante que casi inunda el pavimento, la arboleda que rodea toda la propiedad, la ausencia de tráfico y de edificaciones alrededor... son elementos que favorecen el deleite y el recreo, el descanso y el disfrute de un cielo al descubierto.

5. caso de estudio II. Eileen Gray: Casa Tempe à Pailla en Castellar, Francia (1932-34)

5.1. introducción



[figura 1] Eileen Gray en su apartamento en París

En este caso de estudio estudiaremos también la trayectoria de la arquitecta autora de la casa porque resulta relevante para los temas que nos trajo Woolf, encontrando analogías en su historia, en su experiencia vital como mujer y como diseñadora.

Podemos presentar a Eileen Gray como pionera del diseño moderno de muebles y de la arquitectura moderna. La arquitecta irlandesa a sus 24 años se mudó a París, pues consideraba que la capital francesa le ofrecía más libertad y modernidad que Londres, donde estaba estudiando arte en una universidad del barrio de Bloomsbury de tinte tradicional. Carmen Espegel nos explica que, como otros escritores y artistas, ella optó por el exilio cultural. “Común a todos ellos fue su afán por dinamitar la mórbida rigidez de la moral victoriana reivindicando lo emocional, lo vital, lo sensitivo, a través de la nueva razón. Tal batalla fue meritoria ya que casi todos ellos, como Eileen Gray, fueron educados en ese doble autocontrol de la aristocracia y del victorianismo.” (ESPEGEL; 2006; 99).

Huyendo de la tradición, Gray persigue en sus diseños y espacios innovación y vanguardia, interesándose por lo que estaban ha-

ciendo los protagonistas del movimiento moderno y convirtiéndose en arquitecta de manera autodidacta. A la vez que estudia e incluso se codea con personajes del movimiento moderno, Gray rechaza la técnica y la mecanización de la arquitectura si no va acompañada de una experiencia en los recorridos y de una humanización del espacio. “Gray pretendía que sus proyectos fuesen misteriosos; una entrada lenta al espacio, un descubrimiento del interior paulatino. Una puerta era un paso a la sorpresa.” (ESPEGEL; 2006; 127).

Trabajó en esta casa para conseguir tener una vivienda propia, desde la búsqueda temprana del lugar donde construirla, su deseo era tener un lugar para ella y diseñado por ella enteramente, desde la decisión de la colocación del edificio respecto al entorno hasta el detalle en el mobiliario.

Comenzó la búsqueda del terreno cuando aún estaba construyendo su famosa vivienda *E.1027*, en un emplazamiento muy cercano en Roquebrune-Cap-Martin, a media hora en coche. Parece que tenía mucho interés en encontrar un lugar de retiro y descanso en esta zona cercana al pueblo de Menton, un lugar que Gray bautizó como *Tempe à Pailla: tiempo de siega o tiempo de bostezo*, esta vez huyendo de la gran ciudad de París, donde tenía su residencia habitual. Como Woolf, la arquitecta buscaba en su vida y en su obra salir de la ciudad en busca de pausa y retiro.

También es importante el clima en el que se inserta para entender el carácter mediterráneo de esta arquitectura, que se compagina con diseños innovadores con los que se solucionan los detalles constructivos, proyectuales y el propio mobiliario. Así, en la fachada exterior de la casa se combinan una imagen vernácula con un material tradicional como la piedra con una imagen moderna con un volumen blanco que se posa sobre la misma.

5.2. análisis

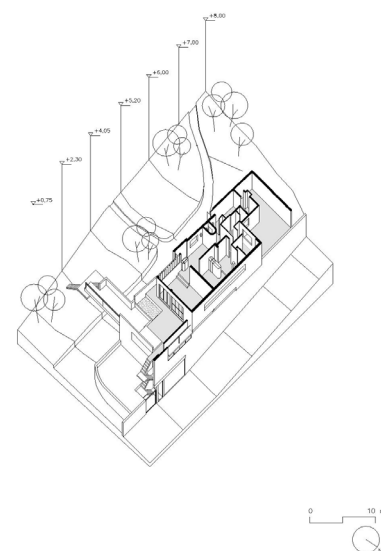
Era un sitio difícil para un proyecto de arquitectura pero no sólo las vistas y el hecho de necesitar un lugar para ella sola le motivaban, también le suponía una oportunidad: “quería explorar la dualidad y la contradicción profundamente. Quería crear un diálogo dramático entre la casa y el sitio. Nunca fue seducida por lo meramente pintoresco.” (ADAM; 1987; 260) T.P. La arquitecta



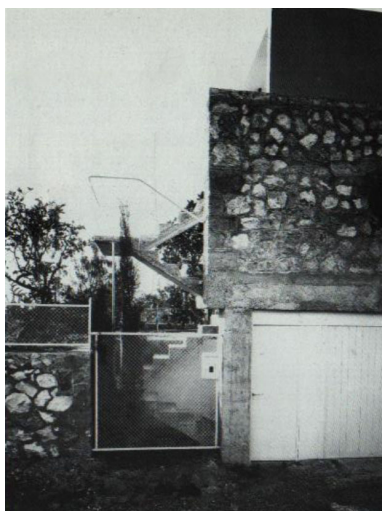
[figura 2] la casa vista desde la carretera. Estado inicial



[figura 3] la casa vista desde la carretera. Estado actual



[figura 4] perspectiva axonométrica de Tempe à Pailla. Planta principal, dibujo de María Purificación Moreno Moreno (MORENO; 2015; 141).

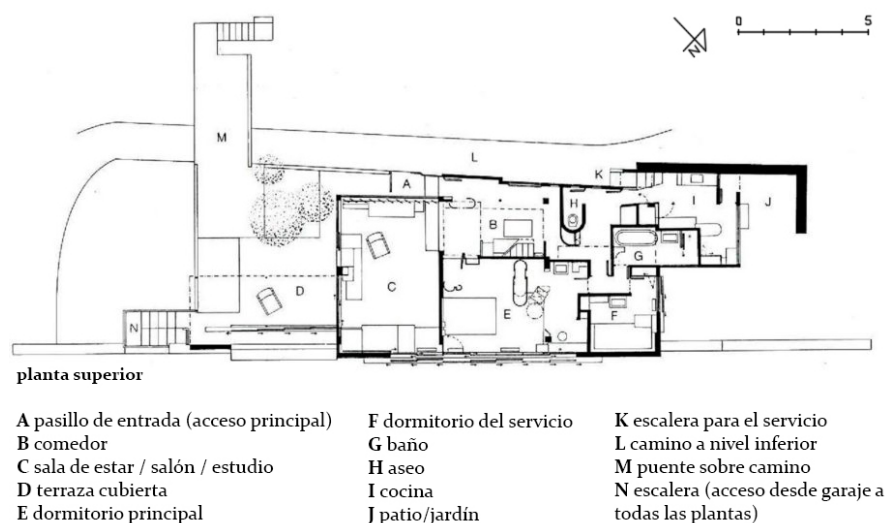


[figura 5] escalera exterior de acceso desde el garaje

había comprado 3 parcelas ya en 1926, queriendo evitar que se construyera en los alrededores interrumpiendo las vistas, una de ellas con una plantación de limoneros al otro lado de la carretera. Más tarde en 1932 compró otro terreno, éste de viñedos, teniendo en total unos 6070 m² de su propiedad. Las preexistencias eran una casa rural sobre la que se construyó la nueva, un cobertizo y una pequeña choza de una planta que se destinó a herramientas y almacenaje.

En principio Gray pintó de blanco la casa existente y llamó a la propiedad *Le Bateau Blanc* o *El barco blanco*, dando pie a seguir una estética náutica que persigue con gestos como el diseñar ventanas redondas y altas, pintar la casa de blanco o colocar “un mástil previo al muro vidriado de la sala de estar, donde marcaría la proa de esta estructura de barco y señalaría su atención ritualista hacia el camino diurno del sol.” (CONSTANT; 2000; 149) T.P. También su imagen inmediata, la caja blanca sobre la piedra, evoca la figura de un barco navegando.

La construcción de la casa integra lo nuevo y lo viejo, sobre la cimentación existente de mampostería de piedra y tres tanques de almacenamiento de agua para riego, se posicionó la nueva edificación. Siendo respetuosa con los elementos existentes, Gray mantuvo los depósitos, uno de ellos se convirtió en el garaje, otro en el almacén y el tercero se conservó como aljibe para el agua de lluvia. Así, se levantó una casa de tres niveles, cuyo nivel más alto recoge la vivienda de Eileen, el nivel intermedio responde a la vivienda existente y el nivel más bajo es el de acceso, una bodega, un aljibe, un garaje y una habitación para el chófer.

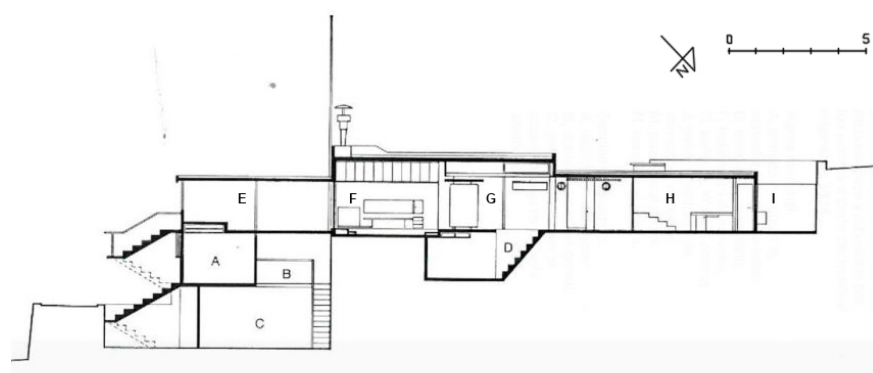


[figura 6] usos en planta

Los tres niveles de la casa se distribuyen de la siguiente forma. A nivel de la carretera se encuentra el garaje con su puerta y una entrada peatonal. De aquí parte una escalera que va al nivel intermedio (cota +1.42)¹, nivel al cual se encontraba la primera casa. Entre estos dos niveles desde el descansillo de la escalera se accede al jardín delantero. En el nivel intermedio se encuentra la habitación para el chófer, el depósito conservado y la bodega, teniendo una escalera interior hacia el nivel superior. En el nivel más alto, a una cota de +4.9 sobre la carretera, encontramos la vivienda para Gray, que comprende un salón/estudio, un dormitorio propio y otro para el servicio, un comedor, un baño, un aseo, una cocina, un pequeño jardín junto a la cocina, una terraza junto al salón/estudio y un puente² sobre un camino que conecta con otro jardín y es un acceso peatonal a la casa.

¹ Esta información sobre las cotas ha sido extraída del análisis de María Pura Moreno en su tesis *El cuarto propio de Eileen Gray*.

² Este puente fue la única sugerencia que Jean Badovici, el arquitecto y marido de Eileen Gray, hizo al diseño de esta casa. En la obra de arquitectura anterior de Gray, *E.1027*, Badovici tuvo mucha más participación.



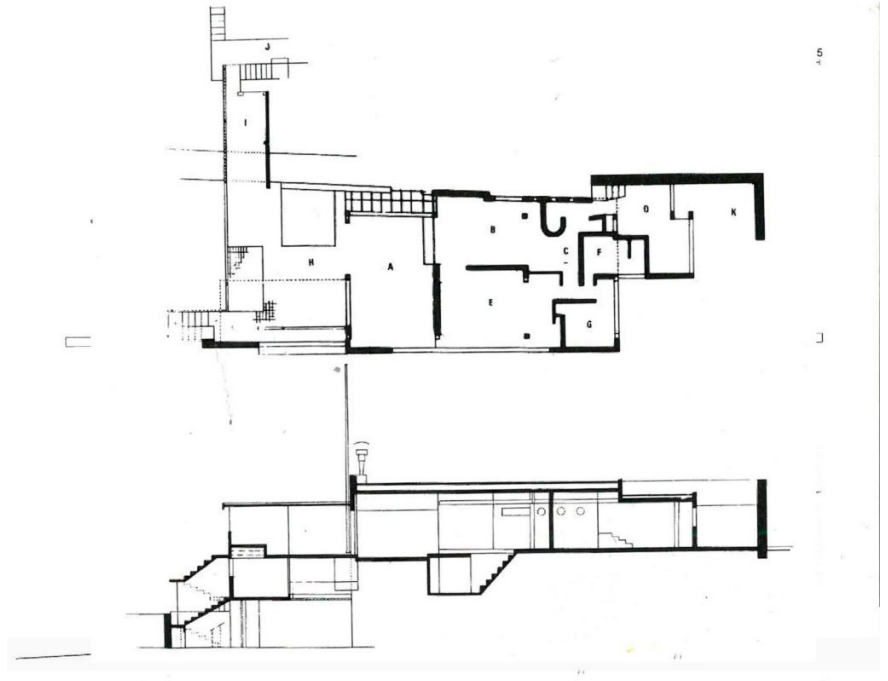
seccion longitudinal

A, B habitación del chófer	F sala de estar / salón / estudio
C garaje	G comedor
D escalera hacia la bodega, desde el comedor	H cocina
E terraza	I patio

[figura 7] usos en sección longitudinal

Cabe comentar que, en la planimetría más publicada, encontramos dos plantas superiores que se distinguen la una de la otra. Una es previa (fig. 9) y la otra, posterior, es la que finalmente se construye (fig.6 y 7).

Las diferencias son escasas. Lo más relevante es que en el primer plan aparecen unas escaleras de acceso donde ahora se encuentra la puerta de entrada principal hacia el comedor. En general, la planta del anteproyecto está menos detallada y las dimensiones son un poco distintas pero la disposición de las estancias y las relaciones entre ellas no han cambiado. Dicho esto, debido a su actualidad utilizaremos la planta más reciente en el análisis.



[figura 9] planta preliminar del anteproyecto

accesos – recorridos



[figura 8] la terraza de la casa desde el puente peatonal

La casa es penetrable por distintos sitios. Lo interesante de la pluralidad de accesos son los distintos recorridos que se crean. Por un lado está el recorrido peatonal, subiendo una escalera desde un camino se encuentra un puente que te enfoca la vista hacia la terraza de la casa con las montañas, enmarcándola (fig. 8). Este acercamiento a la casa a través de un puente elevado recalca la descontextualización de la vivienda respecto a la ciudad y a la calle misma. La vivienda principal situada en la planta más alta se separa del suelo y vuelca su mirada hacia los jardines al oeste, dejando un perímetro menos penetrable en la fachada que se enfrenta a la carretera.

Desde el puente la vivienda se ve interrumpida por los árboles que rompen la perspectiva del conjunto (fig. 8), dando lugar a una confusión respecto a cómo se conectan esos dos volúmenes que parecen separados.

Este trayecto te lleva a través de una sucesión de espacios del exterior al interior pasando por la terraza, un lugar protegido pero abierto, con un perímetro de la casa cerrado pero con huecos amplios, con una naturaleza que se desborda hacia lo construido, de manera que se percibe el carácter litoral de la vivienda.

Otro recorrido de fuera hacia dentro es el que se hace desde la

cochera. Desde su interior o desde la calle a través de una reja, se accede a una escalera exterior. Estos escalones conectan entre sí las tres plantas de la vivienda y con lo que es un primer jardín entreplantas entre la cota del garaje y la planta primera. Por tanto, la sucesión de espacios en este caso sería: garaje-jardín o calle-jardín, jardín-habitación del chófer, habitación del chófer-vivienda.

La escalera se encuentra expuesta al aire libre de manera que el trayecto dando vueltas sobre sí conforme se sube de nivel, te aventura en una captación de los distintos paisajes que rodean la casa. Así, te introduces en el paisaje antes de entrar en la vivienda, a la que entras con la apetencia de contemplar más las vistas, de recrearse en los campos que la rodean.

Estos recorridos previos estimulan el interés en el entorno que rodea la vivienda y son un mecanismo de concienciación del tránsito entre un ámbito y otro. Recordamos que Gray quiere que al interior se llegue a través de una sucesión de espacios, y con estos itinerarios lo consigue. El acceso del servicio se hace mediante una escalera desde el camino peatonal inferior, que es más directa y está desvinculada de estas vistas. No disponemos de fotografías que nos muestren esta entrada, quizás por ser menos extraordinaria que las anteriores.

Por tanto la vivienda se eleva y los accesos conducen hacia arriba, separándose de la tierra, del suelo, del contacto con lo urbano. Este alejamiento respecto al terreno parece buscar una desvinculación del mundo para conseguir una vivienda que es aislada respecto al entorno pero que es permeable en sí misma. La subida peatonal desde el puente puede recordar también al mundo del navío, de manera que a través de una pasarela se accede a la embarcación. Esta materialización de los accesos persigue deshacer el vínculo con la ciudad.

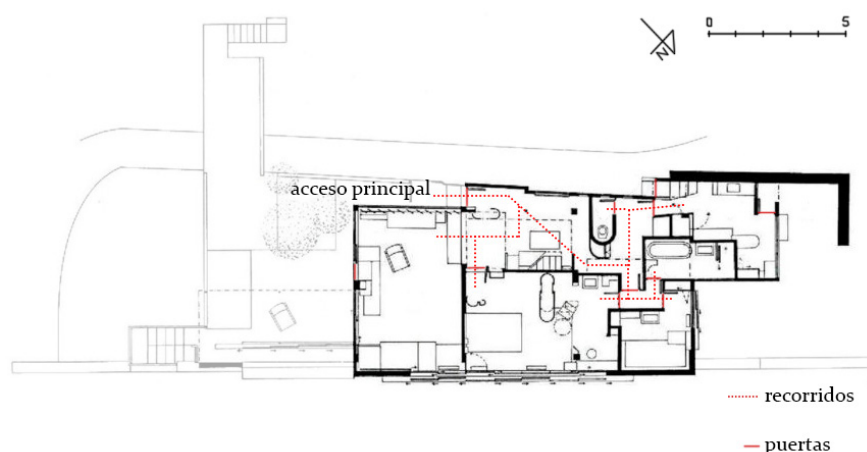
Esto se contrapone en cierto modo con lo que Virginia Woolf y la casa de campo inglesa demandan buscando el acercamiento al suelo, al exterior, a la tierra, al agua, a elementos naturales que además se acercan mucho a la vivienda. Creando una vivienda porosa en planta baja de manera que la salida al jardín y el contacto con el suelo desde la casa es fácil y rápido. “¿Qué podía hacer? ¿Pasear por las praderas? ¿Sentarme junto al río? Era realmente una mañana de otoño preciosa; las hojas caían, rojas, lentas, hasta el suelo; ni una cosa ni otra hubiera sido un gran

sacrificio.” (WOOLF, 1929, 18). Recordamos aquí que Mary Be-
ton apreciaba más el suelo natural que el interior de un edificio
público, buscando salir y caminar entre las hojas, sentarse sobre
el suelo, cercana al río y la vegetación. En parte puede razonarse
por la diferencia de clima entre Inglaterra y Francia, por lo que
la casa inglesa trata de buscar el calor (acercamiento al suelo,
huecos grandes, luz natural directa) y la de la costa sur francesa
intenta protegerse del sol (terrazas techadas, protecciones en las
ventanas, luz indirecta).

estancias públicas: el comedor, la cocina, la sala de estar

El acceso principal al interior se realiza a través de un pasillo cu-
bierto que termina en una puerta que da paso al comedor. Aquí
el comedor hace de *hall*, por su disposición receptora, a la vez
que ayuda a articular las demás piezas en torno a ella y porque
probablemente sea la estancia más pública de la casa. Su posi-
ción respecto a las demás habitaciones hace que sea una estancia
de paso. Desde ella se accede al estudio/salón, a la cocina, al aseo
y a los dormitorios. Ésta sería la estancia más parecida a la sala
de estar de Woolf: con más de una puerta, en la que se puede ser
interrumpida por el servicio en cualquier momento, en la que
recibir a los invitados. La diferencia es que aquí sí le es posible
escapar a otro lugar, ya sea exterior o interior para mayor intimi-
dad.

Gray oculta sutilmente usos en el comedor: sobre las lamas de



[figura 10] recorridos desde el acceso principal hacia las distin-
tas estancias

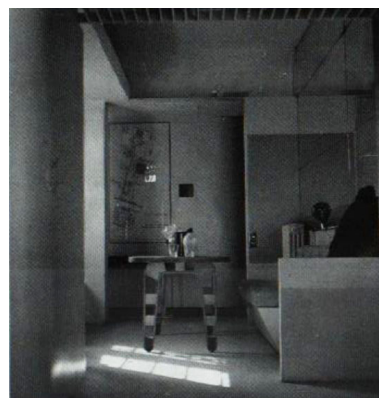
madera del techo se esconde un espacio de almacenaje (fig. 13) y bajo el sofá se accede mediante una escalera a la bodega en la planta intermedia.

Si no fuera por su mesa frente a un asiento alto, más alto que los sofás y camas, sería fácil que perdiera su función de comedor. La mesa de la figura 11 fue cambiada por la de la figura 12. Esta última es ajustable, de manera que puede servir para comer y para tomar el té al cambiar su altura. Algo parecido pasa con la *siège coiffeuse* (fig. 13 y 14), una silla que se convierte en taburete para poder alcanzar las partes altas como el espacio de almacenaje mencionado. Comprobamos que el mobiliario juega un papel importante en la determinación del uso de la estancia. Si no fuera por eso, el espacio resulta bastante ambiguo, permitiendo cierta flexibilidad en su uso. Aunque a su vez, en el caso del comedor puede suponer un obstáculo para llegar a la cocina, pero esto se debe a que esta estancia es de paso.

Otro acceso a la cocina se puede realizar a través del camino bajo el puente, con unas escaleras que abren directamente a la cocina, éste es el acceso destinado al servicio. Desde la cocina también se tiene un enlace al exterior a través de una puerta que da a un patio.

La cocina no es un lugar de estancia, se separa del comedor de manera que la cocina es el puesto de trabajo de la asistente personal. Aquí asumimos la separación entre comer y cocinar, entre recibir un servicio y darlo. “a qué edad se casaba la mujer; cuántos hijos solía tener; cómo era su casa; si tenía o no una habitación para sí sola; si cocinaba ella misma; si era probable que tuviera una sirvienta” (WOOLF, 1929, 65). Esta vez sí se ha conservado esta información que la escritora demanda, pues sabemos entre otras cosas que sí tenía una sirvienta que cocinaba para ella. Pero es por el hecho excepcional de tratarse una arquitecta con éxito que se hizo casas para sí misma.

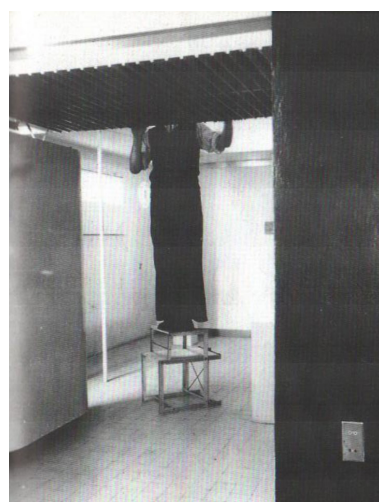
Además, la dimensión de la cocina parece ser la mínima necesaria. Aquí también el mobiliario se diseña de manera que es flexible. Se coloca una tabla de planchar abatible. La vajilla y utensilios de cocina se ocultan, no se muestran en vitrinas o estanterías, se almacenan en estantes cerrados, de manera que también quedan protegidos. También se ocultan taburetes bajo la encimera para alcanzar espacios para el acopiamiento situados en el techo. Prima el orden y la limpieza sobre la ostentación.



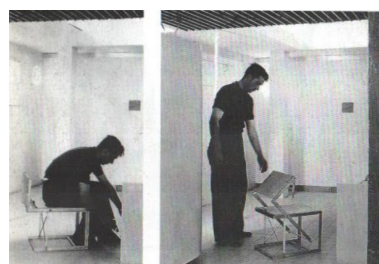
[figura 11] comedor, desde el estudio



[figura 12] comedor, desde el estudio



[figura 13] alcance al almacenaje sobre las lamas de madera en el comedor

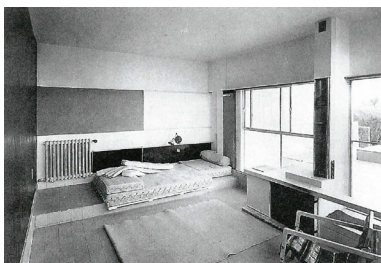


[figura 14] *siège coiffeuse*



[figura 15] mueble de la cocina

En cuanto a la estancia del salón, hay varios espacios que pueden funcionar como tal. El estudio-salón junto a la terraza parece ofrecer lo que un salón o sala de estar necesita, aunque con más intimidad que la sala de estar o salón que concebimos en Una habitación propia. El comedor, decíamos, se asemeja a la salita, que podía estar más expuesta al servicio y a invitados. Aquí la idea de salón es trastocada, convirtiéndose en un espacio que pudiera ser la extensión de un dormitorio y que a la vez es la extensión de la terraza. Si la casa se hubiera dedicado a más personas quizás tuviera un carácter más genérico, más común: con más asientos, alguna mesa baja, estanterías... En su lugar, la habitación está preparada para una persona y para alguna posible visita, pero el mobiliario está personalizado para un modo de uso concreto, y dispuesto de manera que organiza actividades solitarias, pero no como espacio de reunión.



[figura 16] zona de descanso en la sala de estar

Una de esas actividades se forma con un resalto en el suelo que en este caso es somier. Sobre él, colchones, cojines y mantas pudieran parecer una cama. El amplio plano acristalado junto a la misma la expone a la visión desde la terraza. Por esto, la generosa luminosidad de la habitación, la ausencia de armario o cómoda y la falta de ropaje del colchón, entendemos que se trata más de un sofá que de una cama, de un lugar más público que privado.

En la misma habitación a la que llamamos también estudio hay muebles de trabajo, en contraposición con el de descanso. Hay un juego de planos sujetos a la pared que hacen de mesa baja, de escritorio o de soporte vertical para objetos. También hay una gaveta y un radiador sujetos a la misma. Un taburete completa el lugar de trabajo.

Hay dos radiadores en esta habitación. A pesar de no tener un frío invierno, Gray intenta asegurar el confort orientando las aperturas de la sala de estar hacia el sureste y colocando calefactores cerca de los lugares donde se va a sentar: del sofá y del escritorio. Tanto para el trabajo como para el descanso, la arquitecta intenta hacer a partir del mobiliario la estancia confortable, de manera que el frío y la falta de luz no interrumpan la actividad.

La apertura con lamas sobre el escritorio nos hablan del deseo de mayor iluminación, a la vez protegiéndose de la radiación directa. También parece haber suficiente espacio de almacenaje para documentos y objetos pequeños, no sólo en la pared donde se sitúa el escritorio pero también donde están la ventana y la puerta,

donde una encimera a modo de consola se posa sobre armarios de almacenaje. No parece que este último mueble se utilice más que para guardar o posar cosas en él.

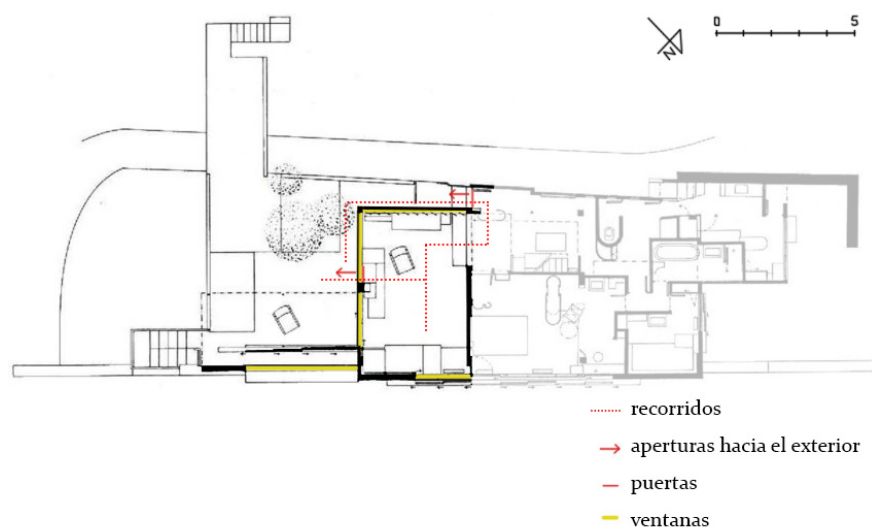
En el ensayo leíamos sobre la carencia de espacio que tuvo la escritora Jane Austen para escribir, e incluso para guardar sus notas, “«Que pudiera realizar todo esto, escribe su sobrino en sus memorias, es sorprendente, pues no contaba con un despacho propio donde retirarse y la mayor parte de su trabajo debió de hacerlo en la sala de estar común, expuesta a toda clase de interrupciones. Siempre tuvo buen cuidado de que no sospecharan sus ocupaciones los criados, ni las visitas, ni nadie ajeno a su círculo familiar.» Jane Austen escondía sus manuscritos o los cubría con un secante.” (WOOLF, 1929, 92). Estas dificultades son resueltas en *Tempe à Pailla*: la posibilidad de vivir sola, el planteamiento de la vivienda para una persona, la diversidad de espacios en ese planteamiento y el mobiliario que posibilita la creación y el almacenaje del que Austen no disfrutó.

La vida de la mujer moderna, que se mantiene independiente trabajando creativamente, se despliega en la casa y nos habla de que el espacio habitable permite combinar trabajo, descanso, actividades sociales, de la misma forma que permite el aislamiento en un cuarto propio. El espacio de la mujer ocupa la casa de modo fluido, derramándose hacia los espacios exteriores.

el servicio

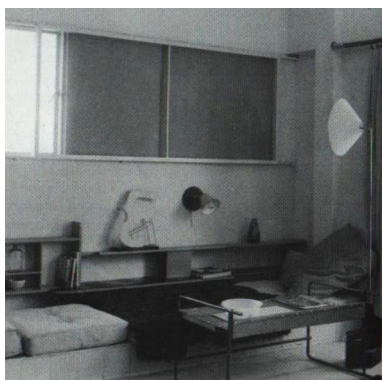


[figura 17] zona de trabajo en la sala de estar



[figura 18] relación del estudio con el exterior

³ Louise Dany fue la asistenta de Eileen Gray hasta su muerte (MORENO; 2015; 175). El hecho de que se conozca su nombre supone un cambio respecto a la ausencia de información que suele haber del servicio. Quizás se deba al hecho de que esta persona acompañó a Eileen durante una gran parte de su vida.



[figura 19] habitación de invitados/del servicio

En cuanto a las estancias para el servicio, encontramos en la planta intermedia la habitación del chófer y en la planta superior, compartiendo las estancias públicas, un dormitorio al cual se hace referencia también como “habitación de invitados”, pero que en principio sería para la asistente personal, Louise³. Ambos dormitorios comparten el baño. En la figura 19 vemos que esta habitación está amueblada y decorada de igual manera que el resto de las estancias, no por ser de servicio o para los invitados se ha descuidado este aspecto. Sin embargo, su dimensión es incluso inferior a la mitad del otro dormitorio y su posición en la casa parece ser algo incómoda en cuanto a su accesibilidad y relación con las otras funciones. La entrada a esta habitación se hace enfrentándose a una ventana, de manera que la habitación no tiene vistas hacia otras estancias interiores, ni si quiera al baño que comparten que se sitúa al lado, asegurando la intimidad de Gray.

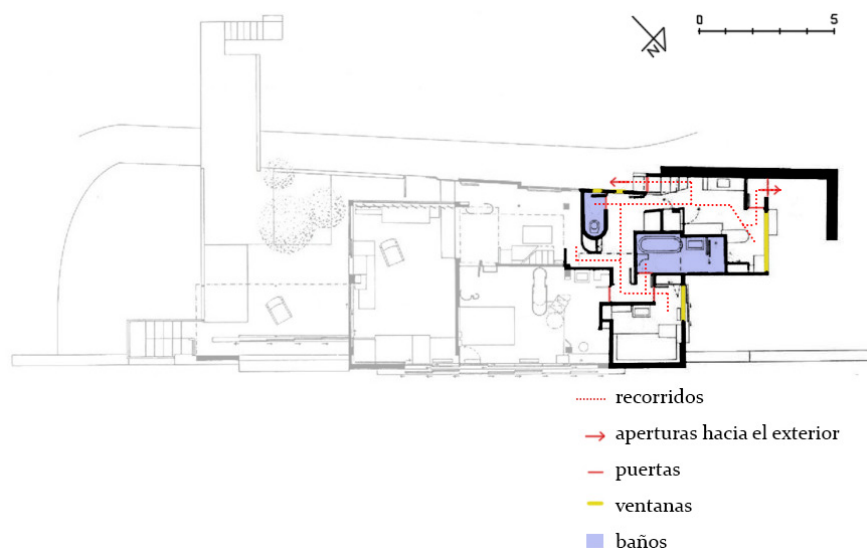
La persona que trabaja en la casa tiene cierta independencia con el acceso propio a la cocina y un dormitorio propio, donde pasará la mayor parte del tiempo: en el puesto de trabajo y en el lugar de ocio/descanso. Por tanto, el servicio habita cerca de la cocina y el baño, de manera que sus desplazamientos pueden reducirse a esta zona, teniendo incluso un acceso propio y un patio. Este hecho provoca que el tránsito por el resto de la casa para Louise se haga prácticamente innecesario, de manera que no interrumpe las actividades de la arquitecta (recorridos en figura 20).

Aun así, nos percatamos de que los límites físicos entre la dueña y el servicio se diluyen algo respecto a lo visto anteriormente. La jerarquía entre ambas se difumina un poco de manera que los recorridos del servicio se integran en los de la vivienda, compartiendo algún uso. Esto puede haberlo facilitado la confianza que podían tener Louise y Eileen, siendo ambas mujeres y no habiendo más que una persona como asistente.

El espacio para el chófer en la planta intermedia tiene una relación distinta con la vivienda. Las dimensiones parecen seguir unos mínimos de habitabilidad. Además, se separa completamente de la casa, se conecta al garaje, es decir, a lo necesario, otorgándole independencia completa respecto a la planta superior de la vivienda, sin conectarlo tampoco con la bodega de esa misma planta. Podemos concluir que el espacio dedicado al servicio no es más que el necesario y se coloca de la manera más independiente posible respecto a la vivienda de Gray. Esta relación

entre sirviente y servida nos recuerda más a la casa tradicional inglesa, en la que se libera a la casa familiar de la parte servidora tanto como se puede. Además, también ocurre que esta zona está menos documentada, pensamos una vez más que por su desinterés proyectual o de diseño respecto al resto de la residencia.

estancias privadas



[figura 20] habitación del servicio, baños, cocina y patio

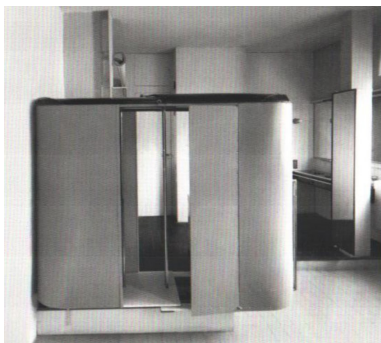
El dormitorio principal tiene dos accesos, siendo incluso más grande que la sala de estar. La posición de las dos puertas entendemos que es por comodidad: la primera se sitúa cercana al acceso principal, a la sala de estar y al comedor, la segunda al baño, la cocina, el aseo. Una cama de matrimonio y un armario son los protagonistas del espacio. En lugar de colocarse el armario pegado a una pared, se coloca perpendicular a ésta de manera que separa la habitación de la zona de vestidor. Las generosas dimensiones de la cama y el armario rellenan la mayor parte de la superficie de esta primera zona de la habitación. Lo demás es espacio, con pocos muebles, algunos pegados a la pared a modo de cabecera. El espacio queda recogido, sin demasiado mobiliario y con una ventana que atraviesa toda la habitación, aquella que se ve en la fachada noreste desde la carretera. El dormitorio no incluye únicamente mobiliario propio para dormir y vestirse, si no que incluye una zona de vestidor con un rincón húmedo como tocador y elevada respecto al nivel del resto de la habitación (fig. 23). En esta estancia se hace un uso generoso del espacio, otorgando amplitud a la zona de descanso y almacenaje en la zona de vestidor. Se simplifican o higienizan los elementos que aportan comodidad, pero no se abandona la comodidad y el lujo.



[figura 21] dormitorio



[figura 22] zona de vestidor con tocador en el dormitorio principal



[figura 23] armario en el dormitorio

Aunque el aseo junto a la cocina pueda ofrecer más independencia, al menos la única ducha del baño hace que esta estancia se comparta entre la dueña y la asistente. Aun así el dormitorio principal ya incluye este vestidor como apoyo al baño, y como complemento, puesto que el baño no parece ofrecer más que lo necesario. Además, no hemos encontrado fotografías del mismo ni tampoco del pequeño aseo junto a la cocina.

mobiliario

La casa parece ser una caja blanca con huecos y planos verticales que gracias a un tratamiento del suelo igual para todas las estancias es fácil confundir las funciones. Consigue que la ambigüedad se consolide.

Por eso mismo decimos que el mobiliario es relevante. No sólo es un mobiliario flexible para su uso particular si no que determina cómo se habita la casa. Por ello juega un papel crucial y es el aspecto más estudiado de la misma.

A través de estos muebles leemos la necesidad de romper con estructuras rígidas. La necesidad de flexibilidad en el espacio. Flexibilidad y adaptación para los cambios de estaciones climáticas, para los distintos invitados y para las distintas etapas de su vida. Además Gray y los habitantes posteriores varían el mobiliario a lo largo de los años.

También hubo un cambio en la arquitecta después de la guerra, y este cambio influyó en la casa. Tras sufrir daños con los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial, Eileen decidió reconstruir las partes dañadas y arreglarla, pero lo hizo añadiendo modificaciones respecto a su estado previo. Aparecen curvas en el mobiliario, se le concede más luz al comedor, que sólo disfrutaba de una luz cenital. Aparecen cuadros por toda la casa adquiriendo un carácter más “lúdico y vivaz”.

A partir de muebles y elementos decorativos Gray busca la identidad que defina su persona y su estilo de vida. La arquitectura que envuelve esos elementos trata de ser útil, funcional, estar bien orientada, ser un buen abrigo. A través del diseño completo de los interiores tiñe el espacio de personalidad.

Recordamos aquí la identidad que buscábamos en las mujeres de *Una habitación propia*, cuando nos planteábamos si de ver-

dad esos interiores en los que apenas tenía cabida la privacidad para la mujer, la hacían sentir confortable y encajaban con sus deseos, sus gustos y el estilo de vida que quería seguir. Por la continua manifestación de la protagonista por salir al exterior y allí encontrar la tranquilidad que le permitiera encontrarse con su pensamiento, con el Yo interior, deducimos que no. Conectamos con lo que decía Quetglas respecto a Walter Benjamin, “Benjamin ha construido el modelo de ese interior-funda, teatro y guarida donde se custodian los valores del habitante, donde éste deja huellas sobre cada objeto, que le reflejan sus rastros, como si cada objeto fuera un espejo que representa al habitante. (~Habitar significa dejar huellas~, Walter Benjamin, 1935.) Más aún: que le devuelve, como representación, aquello que no posee.” (QUETGLAS; 1994; 4).

Gray prepara su casa de manera que ese sea su exterior, es decir, donde le es posible tener la quietud necesaria para pensar con claridad. Como Benjamin, la arquitecta conforma el estuche que recoge sus objetos, las paredes sobre las que queda marcada su sombra. Y a través del mobiliario refleja sus pensamientos y deseos.

espacio exterior

“En contraste con E. 1027, donde el entretenimiento era una prioridad, Gray concibió su casa en Castellar como un lugar de soledad y retiro.” (CONSTANT; 2000; 146), T.P.

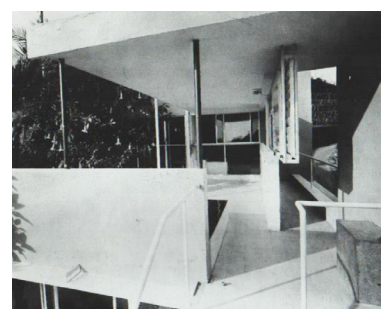
La relación con el espacio exterior es crucial. Para esto también es importante el clima, el emplazamiento y la orientación.

A mediados del siglo XIX, un doctor londinense comenzó a hacer buena propaganda sobre el pueblo de Menton. Además, la reina Victoria se alojó en la casa del doctor un tiempo, cosa que motivó aún más a los ingleses a visitar la costa sureste francesa, convirtiéndose en los años 20 en un lugar de visita y retiro para muchos de ellos, que buscaban ese bienestar que parecía proporcionar el lugar. Como el resto, Gray encontró un gran potencial paisajístico que podía aprovechar y potenciar con la construcción de una casa. Las vistas desde la propiedad son hacia la montaña y hacia la bahía de Menton.

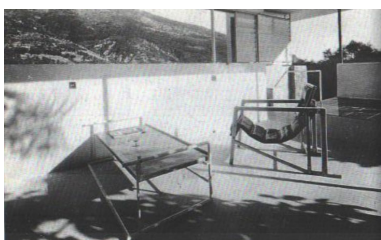
Los límites interior - exterior parecen desear desaparecer en algunos puntos de la casa. El clima de Castellar es caluroso pero no alcanza temperaturas muy altas en verano y son suaves en invierno. La apertura del estudio/salón a la terraza casi como una



[figura 24] terraza desde la sala de estar



[figura 25] terraza desde la escalera exterior de acceso



[figura 26] variaciones del mobiliario en la terraza

extensión cuyo mayor límite es la diferencia de cota entre una y otra, pone al descubierto el clima mediterráneo que permite esta fluidez entre espacios exteriores e interiores. La terraza no está completamente destapada y expuesta a la intemperie y el interior tiene una apertura acristalada que vuelca la estancia hacia afuera. De esta manera las dos estancias se unifican de alguna manera y trabajan juntas, resultando fácil cruzar el umbral de la puerta. El pavimento sigue siendo el pavimento blanco y se realizan los mismos resaltes en el suelo que en los interiores, creando una plataforma como asiento, mesa o solárium. Como decíamos, el pavimento es uno de los elementos que facilitan la imagen unitaria de la vivienda.

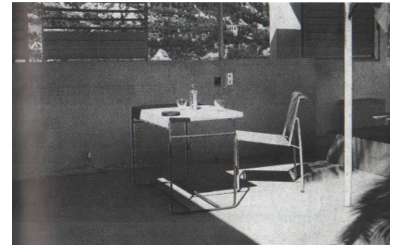
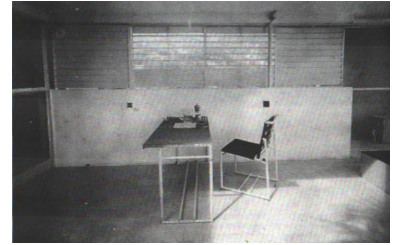
Además, la terraza exterior se puebla de muebles como sillas, tumbonas y mesas de igual modo que el interior. Con el tiempo este mobiliario varía pero sigue siendo siempre una mesa, una silla, una tumbona, una mesita. Un espacio preparado para sentarse a pensar, leer, escribir, diseñar, comer, beber, en tranquilidad. Pocas cosas podían interrumpir cualquier actividad en esta terraza, elevada respecto a la carretera, sin edificaciones cercanas y en soledad, habiéndose desprendido de los quehaceres del hogar y de las responsabilidades que puedan atarle a otras personas, pudiendo ocuparse únicamente de ella misma y de su trabajo.

Como decíamos hablando de los recorridos de acceso, la vivienda es porosa en sí misma, y mira hacia el exterior, pero a la vez se protege del entorno y de las adversidades del clima. Se trata de un aislamiento respecto a la máquina: a la ciudad, su velocidad, su ruido. Realmente la casa queda expuesta a la naturaleza que le rodea, retirándose de ella en cierto modo pero sin perder el contacto. Es por esto que es importante el hecho de que Gray comprara los terrenos colindantes. No sólo cuida los límites entre espacios cerrados y descubiertos de su arquitectura, si no que presta atención el entorno inmediato protegiéndolo de la posible invasión, de la urbanización, de la irrupción de las vistas y de su propia intimidad. Porque el interior tiene pocos espacios propiamente privados, pero esto es porque la privacidad se consigue con la colocación del inmueble en su contexto, con la actitud introspectiva que la distancia del mundo exterior.

Esto nos trae a la mente el continuo deseo de la salida de la máquina de control en Woolf. "A esta hora, Londres se estaba dando cuerda de nuevo; la fábrica se había puesto en movimiento; las máquinas empezaban a funcionar. Era tentador, después de tan-

to leer, mirar por la ventana y ver qué estaba haciendo Londres en aquella mañana del 26 de octubre de 1928. ¿Y qué estaba Londres haciendo? Nadie parecía estar leyendo Antonio y Cleopatra. Londres se sentía del todo indiferente, según las apariencias, a las tragedias de Shakespeare.” (WOOLF, 1929). La visión de la ciudad como un mecanismo, que funciona algo ajeno a una misma, alimenta la predisposición a mudarse de la ciudad al campo.

Y no sólo en el ensayo, si no en su vida, la escritora desde muy temprano tuvo interés en el campo a las afueras de la ciudad buscando, como hacía Gray, un lugar en el que construir su propia vivienda, aislada de la ciudad y sus ritmos.



[figura 26] variaciones del mobiliario en la terraza

6. conclusiones

El ensayo tiene un contenido espacial que puede interpretarse y analizarse de distintos modos y puntos de vista. Se podría haber dirigido el análisis hacia otros enfoques, por ejemplo tratando de recrear los espacios en los que la protagonista se mueve, analizando viviendas inglesas de distinto rango económico de aquel período o centrándonos en los objetos del habitar. Sea como sea, nos decantamos por dar evidencia de sus razonamientos en cuanto a la dimensión espacial que en ellos se podía descubrir. Y puesto que las justificaciones de su manifiesto traían el problema de la mujer en el espacio, hemos analizado el mismo desde esa visión.

Haciendo una recapitulación, en el análisis nos planteábamos una serie de temas que buscamos también en los casos de estudio, preguntándonos la correspondencia con la realidad que recrea Woolf:

¿Es la vivienda de Orchards esa arquitectura de la que quiere escapar la mujer? ¿Ofrecen los interiores de Orchards un lugar donde Mary Beton, Jane Austen o Judith Shakespeare se encontraban identificadas, cómodas, reconocidas? ¿Sería ese estudio para la mujer de la casa un lugar adecuado para leer y escribir? ¿Serían los exteriores lugares de desconexión y soledad?

¿Será la vivienda de Gray la respuesta? Es decir, ¿es el modo de vida que representa la arquitecta el que hubiera satisfecho el anhelo de Mary Beton por tener un cuarto propio?, ¿y el de la hermana de Shakespeare o de Jane Austen? ¿Cubriría esta vivienda la necesidad de buscar el contacto con el exterior, pudiendo tenerlo en la misma casa acompañado de la libertad de movimientos y decisiones?

Los resultados son en gran medida los sospechados antes de realizar el análisis. La casa de Lutyens pertenece a un mundo que se asemeja al que Woolf pone en crisis, con espacios que proyectan la idea de que la mujer no tiene tantos derechos como el hombre en la casa. Encontramos conjugaciones espaciales que delimitan y guían unas y otras actividades, reflejando el modo de vida tradicional y cristiano.

Frente a la figura conservadora de Edwin Lutyens, un señor inglés con mujer e hijos, que se convirtió en un personaje repre-

sentativo de la arquitectura tradicional de su país, Eileen Gray más bien se aleja poco a poco de las tradiciones y convenciones, buscando su propia unidad familiar, intentando conseguir satisfacer su deseo de emancipación e independencia, animada por un pensamiento libre y moderno para la época. La casa de Gray propone una solución al problema que se plantea en el ensayo. Trae otro concepto de vivienda que corresponde a otra concepción del estilo de vida. Configura otro tipo de actividades, otra escala, otra manera de conectar con la naturaleza y con el mundo. El confinamiento de la mujer que leíamos en los pasajes se ven reflejados en la propia historia de *Tempe à Pailla*.

En definitiva creo que sí hemos encontrado los espacios de Woolf. Por un lado en *Orchards* se han comprobado los temas sobre la sala de estar, sobre la conexión con el exterior, sobre la jerarquía espacial respecto a los espacios privados, con la sorpresa del espacio propio del estudio de la mujer. También se ven claramente las jerarquías entre espacios de servicio y espacios servidos. En la de Gray los espacios que se han encontrado son los de la mujer que quiere llegar a ser Woolf, con independencia económica y un trabajo creativo, con dominio del espacio, alejada de la ciudad y manteniendo el tema de la relación con el exterior. La sorpresa, en este caso, es que se sigue manteniendo la jerarquía espacial claramente respecto al chófer y con algunos matices respecto a Louise.

En este sentido se cumplen los objetivos planteados en el trabajo. Lo que dice la escritora no es ninguna suposición, sino que son realidades y escenas objetivas que solían tener lugar. La dimensión espacial de sus razonamientos es real, está justificada propiamente.

Hay otras cuestiones que he comprobado con el análisis. Por un lado, que la arquitectura es un medio para encauzar los movimientos de los usuarios. Éstos reaccionan a la configuración de la casa, siendo guiados por la ordenación y sus proporciones e intentando, a su vez, amoldarlo a su modo de habitar. Por otro lado, he concluido que el espacio propio no tiene que implicar desvincularse del núcleo familiar por parte de la mujer, sino que ésta pueda tener espacio para su intimidad de la misma manera que lo hace el hombre. El espacio propio no tiene que implicar vivir sola, sino que dentro del núcleo familiar se tenga espacio físico y social íntimo.

Del trabajo también surgen otras preguntas que iré resolviendo con el tiempo, por ejemplo si es real la posibilidad de crear un espacio plenamente femenino o no, si resulta determinante el sexo del arquitecto en el diseño doméstico y urbanístico, si es posible crear un espacio neutral respecto al género, tanto en la vivienda como en el ámbito público... Poco a poco podré reconocer mejor estos aspectos en el espacio y quizás seré capaz de atender estas inquietudes.

7. bibliografía, fuentes y notas

bibliografía

- ADAM, Peter. *Eileen Gray. Architect / designer. A biography*, Thames & Hudson, 1987.
- ADAM, Peter. *Eileen Gray: Her Life and Work*. Londres, Thames & Hudson, 2009.
- ARIÈS, Philippe. *De la solidaridad al anonimato. La vida privada desde la Edad Media al siglo XVIII*, en Rev A&V nº14, El espacio privado, Madrid, 1988, p 4-7
- BELLVER, Pilar. *A Virginia le gustaba Vita*. Madrid, Dos Bigotes, 2016
- CASTRO, Rosalía de. *Rosalía de Castro. Obra completa*. Padrón (La Coruña), Fundación Rosalía de Castro, 1996
- CEVEDIO, Mónica. *Arquitectura y género. Espacio público/ espacio privado*. Barcelona, Icaria, 2003
- CONSTANT, Caroline. Gray y WANG, Wilfried. *Eileen Gray : an Architecture for All Senses*. Tubinga, Alemania, Ernst J. Wasmuth, 1996.
- CONSTANT, Caroline. *Eileen Gray*. Londres, Phaidon Press Limited, 2000
- COX, Nicole y FEDERICI, Silvia Federici. *Counter-Planning from the kitchen*. Nueva York, Falling Wall Press, 1975
- DE PRADA, Manuel. *La Casa Inglesa: Función, Forma y Mito*. Nobuko, 2011
- ESPEL, Carmen. *Heroínas del espacio. Mujeres arquitectos en el movimiento moderno*. Valencia, Ediciones Generales de la Construcción, 2006
- HECKER, Stefan y F. MÜLLER, Christian. *Eileen Gray*. Traducciones de Jordi Siguan y George Hall. Barcelona, Gustavo Gili S.A., 1993
- LEONE, Leah. *A Translation of His Own: Borges and 'A Room of One's Own'*. *Woolf Studies Annual*, vol. 15, 2009, pp. 47-66. Fuente: JSTOR, www.jstor.org/stable/24907114.
- LUTYENS, Edwin, y WEAVER, Lawrence. *Houses and Gardens*. Woodbridge, Suffolk. Antique Collectors' Club, 1994
- LUTYENS, Edwin. *Lutyens : the Work of the English Architect Sir Edwin Lutyens (1869-1944)*. Londres, Consejo de artes de Gran Bretaña, 1981

- MORENO**, María Purificación Moreno. *El cuarto propio de Eileen Gray. "Tempe à pailla" 1932-1934: síntesis Crítica de un Aprendizaje Arquitectónico*. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Madrid, 2015.
- MUÑOZ MOLINA**, Antonio. *Sobre el texto de Virginia Woolf Una habitación propia en la reseña que hace sobre la exposición Rooms with a view*, publicada en el suplemento cultural Babelia del diario El País, con fecha 30/4/2011 (Rooms with a View: The Open Window in the 19th Century. Metropolitan Museum. Nueva York. Fuente: www.metmuseum.org antoniomuñozmolina.es
- MUTHESIUS**, Hermann. *The english house*. Londres, Granada Publishing Limited en Crosby Lockwood Staples, 1979
- O'NEILL**, Daniel. *Sir Edwin Lutyens. Country houses*. Londres, Lund Humphries Publishers Ltd, 1980
- QUETGLAS**, Josep. *Habitar*. Publicado en nº 15 de la Revista Circo, M. Mansilla, Rojo Tuñón, 1994
- RUSKIN**, John. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Traducción de Luis Escolar Bareño. Pamplona, Aguilar, 1964
- RYBCZYNSKI**, Witold. *La casa. Historia de una idea*. Traducción de Fernando Santos Fontenla. San Sebastián, Nerea, 1989
- SALVATIERRA**, Arturo Ruiz. *Alison Smithson y el papel de la mujer en la domesticación del espacio de la arquitectura*. Sociedad: boletín de la Sociedad de Amigos de la Cultura de Vélez-Málaga 13 (2014): 55-60.
- TEYSSOT**, Georges. *Lo social contra lo doméstico. La cultura de la casa en los últimos dos siglos*, en Rev A&V nº14, El espacio privado, Madrid, 1988, p 8-11
- WILLSON**, Patricia. *La fundación vanguardista de la traducción*. Primera publicación en 1999. Borges Studies Online. On line. J. L. Borges Center for Studies & Documentation. Internet (14/04/2001): <http://borges.uiowa.edu/bsol/pw.php>
- WOOLF**, Virginia. *A Room for One's Own*. Londres, Hogarth Press, 1929.
- WOOLF**, Virginia. *Jacob's room*. Londres, Hogarth Press, 1922.
- WOOLF**, Virginia. *Moments of Being: 2 A Sketch of the Past*. Harcourt Brace Jovanovich, 1985.
- WOOLF**, Virginia y **BOSCH**, Andrés. *Tres Guineas*. Barcelona, Lumen S.A., 1999
- WOOLF**, Virginia y **PUJOL**, Laura. *Una habitación propia*. Barcelona, Seix Barral, 2011.

imágenes

portada

-Imagen manipulada a partir de una captura de pantalla del manuscrito del ensayo en cuestión. Fuente del manuscrito: <https://webapps.fitzmuseum.cam.ac.uk>

capítulo 1.2: estado de la cuestión

-**Figura 1:** Rosalía de Castro. Fuente: <http://escritoras.com/escritoras/Rosalia-de-Castro>

-**Figura 2:** portada de la primera edición de *A room of one's own*, publicada por Hogarth Press. Fuente: <http://ruwimgt.pw>

-**Figura 3:** portada de *Un cuarto propio*, traducción de Jorge Luis Borges. Fuente: <http://ar.melinterest.com/>

-**Figura 4:** cartel de la exposición de *Una habitación propia*: Federico García Lorca en la Residencia de estudiantes en Granada entre el 23 de marzo y el 8 de julio de 2018. Fuente: <https://www.centrofedericogarcialorca.es/>

capítulo 2: marco teórico. Virginia Woolf y sus espacios

-**Figura 1:** Virginia mirando por la ventana. Fuente: <https://el-pais.com/cultura>

-**Figura 2:** Julia Stephen con Virginia en brazos en 1884. Fuente: <http://www.woolfonline.com/>

-**Figura 3:** Virginia Woolf por Lady Ottoline Morrell en 1924. Fuente: National Portrait Gallery

-**Figura 4:** planta de Hyde Park Gate, en el Kensington sur, ordenanza de 1894-6. Marcada en color por la autora. Fuente: <https://www.british-history.ac.uk>

-**Figura 5:** 22 del Hyde Park Gate en 2015. Fuente: https://en.wikipedia.org/wiki/Hyde_Park_Gate

-**Figura 6:** plano de la casa Talland, sus jardines y alrededores. Perfil @TallandHouse en Facebook. Fuente: <https://www.facebook.com/TallandHouse/>

-**Figura 7:** fachada frontal de la casa Talland en St Ives (época de 1882-1895). Fuente: <http://www.totumrevolutum.es>

-**Figura 8:** Julia, Leslie y Virginia en la librería de la casa Talland en 1892. Fuente: <http://www.woolfonline.com>

-**Figura 9:** 46 de Gordon Square. Fuente: https://en.wikipedia.org/wiki/Virginia_Woolf

-**Figura 10:** el grupo de Bloomsbury haciendo picnic en High and Over, en Sussex.. Fuente: <https://www.tate.org.uk/art>

-**Figura 11:** visión lateral de la casa Monks. Fuente: <https://www.pinterest.es/pin/385902261807215465/?lp=true>

-**Figura 12:** habitación de Woolf en la casa Monks (foto reciente). Fuente: <http://ellielaycock.co.uk/2014/12/virginia-woolf-national-portrait-gallery.html/>

-**Figura 13:** la pareja con unos amigos en el porche de la casa Monk. Fuente: <http://humanities.drury.edu>

capítulo 3: viaje por el ensayo

-**Figura 1:** Caspar David Friedrich, Mujer ante el atardecer, 1818. Fuente: <https://perezartsplastiques.com>

-**Figura 2:** Caspar David Friedrich, Mujer en ventana, 1822. Fuente: <http://cclaridad.blogspot.com>

-**Figura 3:** Nicolas Lancret, Los cuatro momentos del día: mañana, 1739. Fuente: <https://www.nationalgallery.org.uk>

-**Figura 4:** Willhelm Bendz, Una fiesta de fumadores, 1827. Fuente: <https://www.meisterdrucke.es/impresion-artística>

-**Figura 5:** François Boucher, El aseo, 1742. Fuente: <https://one-market.pl>

-**Figura 6:** Francois Boucher, Retrato de Marie-Jeanne Buzeaud, 1743. Fuente: <https://arthive.com/francoisboucher/>

-**Figura 7:** Federico García Lorca, Autorretrato en Nueva York, 1929. Fuente: <https://ciudadesrevisitadas.weebly.com>

-**Figura 8:** John Ruskin. Merton College and Magpie Lane, Oxford, 1838. Fuente: <http://www.victorianweb.org/>

-**Figura 9:** Willhelm Bendz, Artistas en Finck's Coffe House en Múnich, 1832. Fuente: <https://www.paintingstar.com/>

-**Figura 10:** Edward Hopper, Sol de la mañana, 1952. Fuente: <https://www.todocadros.es/hopper/>

capítulo 4: Orchards

-**Figura 1:** plano de situación con la casa y los jardines. Modificado por la alumna. Fuente: <http://www.quondam.com>

-**Figura 2:** esquina sureste; **figura 5:** escaleras a la galería este; **figura 6:** porche y claustro en el patio interior; **figura 15:** escaleras al estudio; **figura 16:** escalera principal y pasillo de planta primera; **figura 19:** el claustro; **figura 23:** fuente diseñada por Julia Chance; **figura 24:** vista a la galería del este; **figura 25:** vista a la galería del este; **figura 27:** arco en el jardín. Fuente: LUTYENS, Edwin, y WEAVER, Lawrence. Houses and Gardens . Woodbridge, Suffolk. Antique Collectors' Club, 1994

-**Figura 3:** fachada sur. Fuente: <http://www.voysey.gotik-romantik.de>

-**Figura 4:** entrada al norte; **figura 24:** flores en los jardines. Fuente: <http://www.berlogos.ru>

-**Figura 7:** planta primera con usos; figura 8: planta baja con usos. Modificadas por la autora. Fuente: DAVIES, Colin. Key Houses of the Twentieth Century: Plans, Sections and Elevations. Nueva York, W.W. Norton, 2006.

-**Figura 9:** alzados de Orchards. Imagen tratada por la autora. Fuente: Lutyens, Edwin. Edwin Lutyens. Architectural Monographs 6. Londres, Academy Editions, 1979

-**Figura 10:** planta baja con esquema de la zona de servicio; **figura 11:** planta baja con esquema de habitaciones públicas; **figura 17:** chimeneas en planta baja; **figura 18:** chimeneas en planta primera; **figura 20:** planta baja con esquema espacios privados y públicos; **figura 21:** esquema de planta primera. Estas fotos han sido modificadas por la alumna a partir de las figuras 7 y 8.

-**Figura 12:** William Henry Biflake, comedor y hall de la Casa Yates, Four Oaks, Birmingham; **figura 13:** George Walton. Comedor y hall de The Leys, Elstree, 1901; **figura 14:** Lutyens, comedor de Orchards. Fuente: MUTHESIUS, Hermann, y SHARP, Dennis. The English House. Londres: Crosby Lockwood Staples, 1979

-**Figura 22:** vista de las fachadas al este. Fuente: <http://www.lexikus.de/bibliothek>

capítulo 5: Tempe à Pailla

-**Figura 1:** Eileen Gray en su apartamento en París. Fuente: <https://www.irishtimes.com/>

-**Figura 2:** la casa vista desde la carretera. Estado inicial. Fuente: <http://hiddenarchitecture.net/si-tempe-pailla/>.

-**Figura 3:** la casa vista desde la carretera. Estado actual. Fuente: <http://architectuul.com/architecture/tempe-a-pailla-house>

-**Figura 4:** perspectiva axonométrica de Tempe à Pailla. Planta principal, dibujo de María Purificación Moreno Moreno. Fuente: MORENO, María Purificación Moreno. El cuarto propio de Eileen Gray. "Tempe à pailla" 1932-1934: síntesis Crítica de un Aprendizaje Arquitectónico. Tesis Doctoral. Universidad Politécnica de Madrid, 2015.

-**Figura 5:** escalera exterior de acceso desde el garaje; **figura 8:** la terraza de la casa desde el puente peatonal; **figura 13:** alcance al almacenaje sobre las lamas de madera en el comedor; **figura 14:** siège coiffeuse; **figura 15:** mueble de la cocina; **figura 17:** zona de trabajo en la sala de estar; **figura 19:** habitación de invitados/ del servicio; **figura 25:** terraza desde la escalera exterior de acceso. Fuente: HECKER, Stefan y F. MÜLLER, Christian. Eileen Gray. Traducciones de Jordi Siguán y George Hall. Barcelona, Gustavo Gili S.A., 1993

-**Figura 6:** usos en planta; **figura 7:** usos en sección longitudinal; **figura 9:** planta preliminar del anteproyecto; **figura 10:** recorridos desde el acceso principal hacia las distintas estancias; **figura 18:** relación del estudio con el exterior; **figura 20:** habitación del servicio, baños, cocina y patio. Modificaciones propias. Fuente: <http://hiddenarchitecture.net/si-tempe-pailla/>

-**Figura 11:** comedor, desde el estudio. Fuente: ADAM, Peter. Eileen Gray. Architect / designer. A biography, Thames & Hudson, 1987.

-**Figura 12:** comedor, desde el estudio. Fuente: GARNER, Philippe. Eileen Gray. Designer and Architect. Colonia, Benedikt Taschen, 1993

-**Figura 16:** zona de descanso en la sala de estar; **figura 22:** armario del dormitorio; **figura 23:** zona de vestidor con tocador; **figura 24:** terraza desde la sala de estar; **figura 26:** variaciones del mobiliario en la terraza. Fuente: ADAM, Peter. Eileen Gray: Her Life and Work. Londres, Thames & Hudson, 2009.

-**Figura 21:** dormitorio. Fuente: CONSTANT, Caroline. Gray y WANG, Wilfried. Eileen Gray : an Architecture for All Senses. Tubinga, Alemania, Ernst J. Wasmuth, 1996.

